

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 19 ـ الاثنين 9 ذو القعدة 1428هـ ـ 19 نوفمبر 2007 م ـ 32 صفحة ـ الثمن جنيه واحد

فاطمة بوابة الدخول إلى لبنان

الممثل بسام لطفى:

المسرح السورى أحيل إلى التقاعد

مهرجان شبرا حبب جوائز الديكور والموسيقى

معركة المخرجات على المكشوف

توفيق الحكيم بين التنظير والتهريج

التراث الشعبى فى مسرح الطفل الكويتى

اللوحة للفنان الأسبانى بيكاسو

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمـد نـوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتيرا التحرير :
وليد يوسف
محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أسامة ياسين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

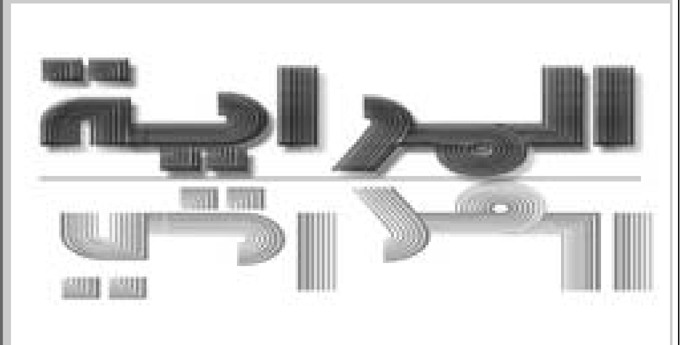
●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

● الممثل الشاب أحمد طلعت يشارك حاليا فى بروفات العرض المسرحى «على الزيبق» للكاتب يسرى الجندى، وإخراج محمد جابر، وإنتاج ساقية عبد المنعم الصاوى، ويتم تقديمه فى إطار فعاليات مهرجان الساقية للمسرح الحر، وتمثيل محمد نشأت، وليد عبد الغنى، على الطيب، مروة رضوان، سامح أحمد، محمد طعيمة.



لوحة الغلاف



سـر اللون

للألوان عالم أثير وشفرات وطلاسم ورموز ودلالات ومعان، لأنها متغيرة تغيراً طردياً لا نهائياً ناتجاً عن تجاورها ومزجها، وطرائق التعامل الإبداعى معها، بل ونوعية الألوان وخاماتها المتنوعة، كلٌ له طعم خاصٍ يرتبط بالمبدع حال إبداعه. وقد مرّ اللون بخبرات طويلة عبر عصور إبداعية متغيرة، وترسخت منه كثير من المفاهيم الاصطلاحية التى استقر عليها الناس؛ منها تسمية الألوان وارتباط الاسم بخصائص يحملها اللون وكنيته التى تتضمن المعنى نفسه، فإنها الألون الباردة الزرقاء ومشتقاتها، والألوان الدافئة الأحمر ومشتقاته، والأصفر بينهما، ولكنه يتبع دفء الشمس الذهبية، ومن صراع هذه الألوان الثلاثة الأساسية، نشأ عدد لا نهائى من الألوان فى تباديل وتوافيق طرِدية، بين مشتقات الألوان إلى أن يكون كل مبدع مجموعته اللونية الخاصة به، يطوعها كيفما يشاء ووقتما يريد؛ إنه عالمه الخاص، والذى نسج منه بابلو بيكاسو المبدع الأسبانى عمله الإبداعى فى لوحة الغلاف.

فهذا الوجه القوى المتحدى ينظر إليك بعينين ثاقبتين قويتين. ويجمع بيكاسو فى هذه اللوحة كثيراً مما مر به من مراحل إبداعية، فنجد ألوانه القوية الملتهبة والألوان الزرقاء، وقد اجتمعت معاً فى وجه ينظر إليك ليكتمل المعنى الشمولى للشخصية، التى تتحدى معبرة عن مكنون قوى ودفين عن ثورة متأججة فى حالة جمود وقوة، وبمهارة المبدع استطاع أن يضع الألوان الأساسية الثلاثة فى هذا الوجه الصلب، وبتعدد استخداماتها ليؤكد على قدرته على إظهار الحقيقة باللون بعد ما برع فيها بأسلوبه التكعيبى فى طرح جميع الأوجه للموضوع الواحد، وتميّز المبدع بمهارته المتفردة فى صياغته لهذه المساحات اللونية القوية الصارخة، واستطاع أن يميز فيها ذلك الوجه ويجعله بطلاً، ويستخرج منه معانى ثائرة أراد لها الوضوح بقوة المتحدى الذى يثق بقدرته على تحقيق أهدافه فى صلابة نادرة، بل واستطاع بيكاسو فى هذا الوجه أن يستخرج الدفء من هالات باردة مثلت ظلال الوجه؛ وكأن هذا الوجه يصارع الموت ويتحداه فى صلابة وتأنق، فقد وقف فى كامل هيئته متأنقاً يزهو بألوان ملابسه التى ميز اللون ملمسها ومفاتنها ليؤكد على شخصية مرفوعة الرأس وأنف فى السماء، وإمعانا فى تمييز الأنف، صبغها باللون الأخضر المحاط بالأبيض والأخضر المكمل للأحمر، ليؤكد على زيادة التنافر ليزيد الأنف وضوحاً ويجعله أكثر قوة، وهنا يدلنا عالم الألوان على أن لكل لون شخصية خاصة ومعانى لا متناهية، ويستفيد منها المبدع التشكيلى فى الفراغ المسرحى عند صياغة العرض المسرحى بأن يجعل اللون يتسلل إليه حاملاً لواء الشخصية الدرامية موفراً كل الجهد الشارح لمعانيها، إضافة إلى تمييز شخصية عن أخرى، وتميز شخصية على أخرى فى الدرجة؛ إضافة إلى ما تحمله الألوان من معانٍ متناقضة ومتعارضة ومتصارعةً تصارع الشخصيات الدرامية، فاللون هو القادر على حمل أحاسيس صادقة إلى المتلقى لا يضلل مشاعره شريطة أن يضعها الفنان بصدق ووعى لما يرمى إليه من معانٍ ويبقى للإبداع جزء مهم وأثير؛ وهو الكشف عن مواطن جديدة لم يبلغها سواه حال إبداعه؛ متسقاً مع ما يبدع، متوحداً وملقياً من روحه ووجدانه قدر طاقته، وقدر ما يبقى لدى جمهوره من متذوقى الإبداع.

■ صبحى السيد

مختارات العدد من كتاب
«مسرح جروتوفيسكى الفقير» تأليف ييجى جروتوفيسكى ترجمة د. هناء عبد الفتاح إصدارات هيئة قصور الثقافة

لوحات العدد
للفنان الروسى كازمير ماليفتش

مؤكداً أن التطوير لن يؤدى لإغلاق المسرح

هشام جمعة : مهمتى تحويل «الحديث» لاسم على مسمى

من الطليعة إلى الحديث انتقل «هشام جمعة» محملاً بخلفية «تشكيلية» تؤطرها الألوان فى المقام الأول، أما أجندته فكانت تحويل «الحديث» لاسم على مسمى، وعناصرها «تحديث»، الكتابة والأداء، وعناصر العمل المسرحي، وصولا إلى تحديث حقيقى لمفردات دار العرض المسرحى.

ومن أجل تحقيق هذه الرؤية كان الاجتماع الأول لـ «جمعة» عقب توليه إدارة المسرح الحديث مع مدير دار العرض ورئيس الأقسام الفنية بالمسرح ليتفق الثلاثة على إضفاء طابع «الحداثة» على المسرح دون التأثير على خطة إنتاج العروض لتبدأ بعدها – على الفور – عمليات تطوير دورات المياه وشبكة التكييف التى سبق واشتكى منها ضيوف المهرجان التجريبى، بالإضافة لتحديث نظم الصوت والإضاءة وأجهزة البروجكتور والكمبيوتر، ونقل غرفة «الكنترول رووم – إلى مكان مناسب.

كل هذه التحديثات واكبتها عملية تطوير لصالة العرض من أرضيات وكراسٍ وخشبة، وقد ساهمت خبرة «جمعة» وفريقه فى عمل هذه التطويرات بتكلفتها الفعلية ودونما ضغط على الميزانية، ودون إغلاق باب المسرح مستفيدا من درس إغلاق «القومى» لمدة عامين عند تجديده.

وبالتوازى مع خطة تطوير الإنشاءات اعتمد جمعة خطة تطوير لعروض المسرح الحديث تتلائم وفلسفة «الحداثة» وتشتمل بعد انتهاء عرض «يمامة بيضا» عرض «اللجنة»، لمراد منير عن نص لصنع الله إبراهيم، بالإضافة لمشروع عرض مسرحى من إخراج فهمى الخولى الذى يواصل المفاضلة بين ثلاثة نصوص، بالإضافة لمشروع للمخرج محمود الألفى، وثالث للمخرج أحمد زكى عن نص لألفريد فرج.

وعن أجندته الخاصة كمخرج


■ هشام جمعة

تحدث جمعة واصفاً الإخراج المسرحى بأنه عملية معقدة تحتاج لجهد ووقت واسترجاع للمخزون المعرفى لدى المخرج وبالتالى فإنه يرى أن ثلاثة أعوام بين كل عرض والآخر فترة معقولة جداً.

■ مى سكرية

فى قرطاج .. عادل إمام ضيف شرف و«كلام فى سرى» للجمهور العربى

■ د. فوزى فهمى

■ د. عمرو دواره

تلقى النجم «عادل إمام» دعوة من إدارة مهرجان قرطاج للمشاركة – كضيف شرف – فى فعالياته التى تقام فى الفترة من 11/30 وحتى 12/8.

الفنان محمد أدريس مدير المهرجان وجه الدعوة أيضا إلى د. فوزى فهمى رئيس مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، ود. عمرو دوارة مؤسس ومدير مهرجان المسرح العربى ، إضافة إلى أسرة العرض المسرحى «كلام فى سرى» لفرقة نادى مسرح الانفوشى من إنتاج هيئة قصور الثقافة والفائز بجائزة العمل الجماعى من المهرجان التجريبى فى دورته الأخيرة ويقدم ليلتى عرض لجمهور مهرجان قرطاج.

إدريس وجه دعوات مماثلة لنجوم سوريا جمال سليمان وسلاف فواخرجى وأسعد فضة والمخرجة الأردنية مجد القصص والجزائرى محمد بن قطاف.

■ شادى أبو شادى

"إبليس" فى مهرجان المسرح العربى

يستعد الممثل والمخرج مازن الغرباوى لبدء بروفات العرض المسرحى "إبليس" تأليف محمود جمال، وتمثيل رامز عيد، محمد عبد الحكيم، محمود إمام، رامى الطنبارى، هشام عادل، إنجى مصطفى، هانى اليمانى، عمر مشالى، أمير كامل، والديكور محمود خليل، وكيوجرافيا أيمن مصطفى. وفى هيئة الإخراج محمد عبد التواب، شلمار إسماعيل، كريم أبو زيد، رامز سامى..

مازن ذكر أن العرض من نوعية "السيكودراما" حيث يقدم محاولة للدخول إلى أعماق إبليس ودراسة نفسيته وفكرة الصراع ما بين الأنا العليا والـ "هو". وهى المرة الأولى التى سيتم فيها تقديم "إبليس" بعقده – حسبما يقول المخرج – مدة العرض ستون دقيقة. وسيعرض فى إطار مهرجان المسرح العربى الذى يبدأ فى نهاية نوفمبر الحالى.

■ محمود مختار

يونس شلبى.. ضحكة الطفولة التى لا ترحل!

ضحكته العريضة كانت أبرز ملامح وجهه الطيب.. ولعلها كانت آخر ما أطلقه قبل أن يودع دنيانا يوم الاثنين الماضى، فضحكة يونس شلبى الشهيرةكانت سلاحه فى مواجهة آلام السنوات الأخيرة، والتي كانت تفوق طاقة ذى القلب الطيب.. منصور ابن الناظر!

ولد يونس شلبى فى مايو من العام **1941** ورحل فى نوفمبر **2007..** وما بين التاريخين عاش الفتى السمين حياة حافلة صادق خلالها النجاح، وذاق مرارة الفشل، وأصبح اسمه علامة على مدرسة فى الأداء الكوميدى تخصه وحده، كما ارتبط بملايين الأطفال فى الوطن العربى كله من خلال شخصية "بوجى" الشهيرة.

درس يونس شلبي فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة، وأصبح واحداً من ألمع نجوم الضحك فى السبعينيات بعد مشاركته – وهو ما زال طالباً – فى مسرحية "مدرسة المشاغبين"، التى رشحه للانضمام إلى فريقها صلاح السعدنى، ليكتب بها شهادة ميلاده نجماً كوميدياً ذا مذاق مختلف، بعدها ترسخ حضوره من خلال مسرحية "العيال كبرت".

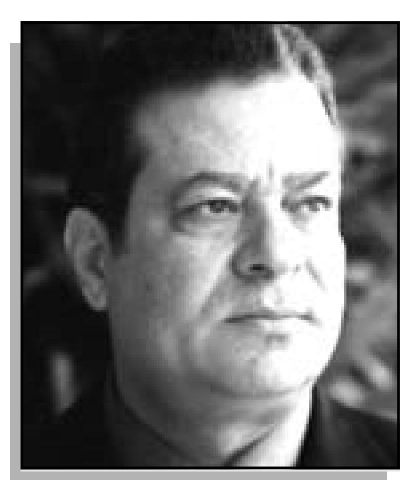

■ يونس شلبى

صادق شلبى الحظ الحسن، ولمع اسمه فى السينما بعد المسرح، عندما اعتذر عادل إمام عن بطولة فيلم " **"4-2-4** ليتم إسناد الدور إليه، كأول بطولة مطلقة، بعدها قدم عدداً من الأعمال الناجحة، منها: "مغاورى فى الكلية"، "محطة الأنس"، "المخبر"، "الشاويش حسن"، "هارب من التجنيد"، "رجل فى سجن النساء"، "امرأة واحدة لا تكفى"، "قليل من الحب كثير من العنف".

أما فى التليفزيون فكان مسلسل "عيون" كافياً لإكمال مثلث الشهرة والنجاح، حيث ارتبط شلبى بعده لسنوات بشخصية "حيرم" التى قدمها فى المسلسل، وكانت لمحام مبتدئ، يرتبط بابنة أستاذه ويواجه أعقد المشاكل بشخصية بسيطة لا تعرف التعقيد أو الالتواء.

واجه الراحل فى أعوامه الأخيرة مشاكل صحية عديدة، تمثلت فى مضاعفات مرض السكر، والعديد من الجلطات فى المخ والساقين، وحضر تكريمه فى مهرجان زكى طليمات العام الماضى على كرسى متحرك، وحركت دموعه مشاعر المئات ممن حضروا المناسبة، ليرحل أخيراً فى أحد مستشفيات القاهرة عن عمر يناهز **66** عاماً.. تاركاً **70** فيلما، و **25** مسلسلاً، وعشرات المسرحيات ملأها بهجة وضحكات طفولية ستبقى بعد رحيله لسنين طويلة قادمة.

نهر الإبداع المسرحى

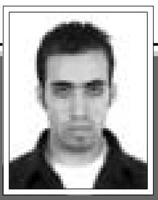

■ د. أحمد نوار

إن الأحلام والطموحات لا تتأسس بمعزل عن الواقع ومعطياته، لذا لابد من قراءة عميقة لواقعنا حتى نصل بالحلم إلى مبتغاه، من هنا فإن الحلم بمسرح جديد لابد أن يدعمه العلم، ولا يتوقف العلم عند حد التصورات النظرية، والقراءات المتخصصة، إنما يتأسس على إعداد «الورش التدريبية»، من هنا فإننى أثنى على مشروع مسرح «الجرن» الذى عقد ورشة تدريبية، كان هدفها الوصول إلى الينابيع العميقة لثقافتنا الشعبية، فضلاً عن التعرف على الأساليب العلمية التى ينبنى عليها الإبداع وتنميته، إضافة إلى تبادل الخبرات فيما يتعلق بالقرية المصرية وما تطرحه من إبداعات.

إن «مسرح الجرن» كمصطلح وتجربة، يدخل بنا مباشرة إلى مخاطبة الناس، وهم الهدف المبتغى من أى فن، وبالتالى ستكون تنميتهم عبر خطاب فنى وجمالى.

إن البداية العلمية الحقة تبدأ من تدريب «الكوادر»، وهو ما حدث مع هذا المشروع الذى نتمنى له النجاح، حيث شارك فى الورشة نخبة من العلماء والباحثين والفنانين لينقلوا الخبرة فى مجالات: الثقافة الشعبية، توظيف خامات البيئة، الكتابة للطفل، الجانب التربوى والإبداعى، وكذلك أسس اكتشاف الموهوبين.

إن الحديث عن مسرح الجماهير والمسرح الفقير لهو وثيق الصلة بهذا المشروع المهم، كما أنه يربط الناس بفن المسرح، على وجه الخصوص، وبالأنشطة الثقافية والفنية فى القرية المصرية لتستعيد القرى المصرية الذاكرة من جديد عبر التنوع الفنى والجمالى الذى نحلم به.



● بعد مشاركته بالتمثيل فى مسرحية «الرهان» للكاتب أنطون تشيكوف، وإخراج علاء حسين، يستعد الممثل مصطفى سامى لتقديم العرض المسرحى «المرحوم» للمخرج مصطفى حسنى، وذلك فى إطار مهرجان العروض المسرحية الذى ينظمه المركز الثقافى الفرنسى.

100 فنان يجوبون 11 عاصمة عربية بحثاً عن «نقاط لقاء»





من العاصمة البلجيكية بروكسل انطلقت فعاليات مهرجان «نقاط لقاء» برعاية «صندوق شباب المسرح العربى» لتطوف بالعواصم: دمشق، تونس، الرباط، بيروت، رام الله، عمان، وكذا برلين وبروكسل، بينما تنفرد مصر بمشاركة ثلاث من مدنها هى «الإسكندرية – القاهرة – المنيا» فى المهرجان الذى يشارك فى فعالياته أكثر من 100 فنان من مختلف الجنسيات.

إدارة الصندوق ابتكرت طريقة جديدة لتحقيق هدفها تتمثل فى تنظيم جولات للفنانين العرب لزيارة المدن العربية بالتزامن، وعلى التوالى.

وقد أكدت السيدة فري لايسن المديرة الفنية للدورة الخامسة أن الدورة تتضمن 100 ليلة عرض بين مسرح ورقص معاصر، و50 معرضاً فنياً و48 ليلة عرض أفلام.. وعن طبيعة المهرجان قالت: إنه يحاول إيجاد أرضية مشتركة للفنانين العرب المعاصرين، ودعم إنتاجهم وعرض أعمالهم ونشرها، وقد اختار المهرجان الخامس توسيع هامش الاهتمامات وضم فنانين من خارج المنطقة فى خطوة للامتداد وإشراك جمهور المنطقة بالنتاج الفنى العالمى.

يشارك فى دورة هذا العام الممثل والكاتب والمخرج اللبنانى المعروف «ربيع مروة» بعرض «كم تمنت نانسى أن يكون كل ما حدث ليس إلا كذبة نسيان».

ويتناول فيه الإشكالية ما بين الذاكرة والتاريخ الرسمى للحرب الأهلية فى لبنان، والعرض من تأليف فادى توفيق، وربيع مروة، تمثيل: لينا صانع، حاتم إمام، زياد عنتر، ربيع مروة، وإنتاج مهرجان طوكيو الدولى للفنون، ومهرجان الخريف فى باريس، كما تعرض أيضا مسرحية «دم جاف وخضراوات طازجة» تأليف وإخراج أمير رضا كوهيستانى، وتمثيل فاطمة ناغافى ونيجارجافا هيريان، وإنتاج مشترك مع مهرجان «نقاط لقاء»، بينما تعرض فرقة مسرح تى جى ستان البلجيكية عرضين، العرض الأول «أنتيجونتان» وهو يتعرض للمأساة الإغريقية القديمة برؤية مختلفة وهو من تأليف جان كوكتو، جان آنوى، وتمثيل ناتالى بروودز، يوبتيد دى كيرسميكر، تينه اميريختس، يتاغور وديجز، وفرانك فيدكروين، أما عرض «محاكمة القرد» والذى يعتمد فى الأساس على المحاضرة الأصلية لمحاكمة «سكوبس» حول نظرية التطور عند داروين، وقد أعد النص روى كليرين، وفرانك فركرويس، وتمثيل داميان دى شيفر بتاغر، ودريجيز، وفرانك فركروين، كما يتم عرض «شاحنة صوفيا – عمان. شاحنة صوفيا – دمشق» والعرض لمجموعة «ريمينى بروتوكول» ومن تأليف وإخراج ستيفان كايجى، وتمثيل مينيسيلاف بوريسوف، وتيديا لكومتيديا لكوف، وقد ساهم فى إنتاج العرض مسرح بازل، والصندوق السويسرى لدعم الثقافة ومنتدى معهد جوته، وتقام هذه العروض على مسرح الجمهورية، ساقية الصاوى، روابط، التاون هاوس «بالقاهرة» والجزويت – منتدى الإسكندرية للفنون المعاصرة بالإسكندرية، وبالمنيا مسرح نوافذ.

■ محمود مختار

السؤال الصعب فى «منجم» نادى الصيد

على خشبة مسرح نادى الصيد يقدم فريق المسرح بالنادى عرض «المنجم» أيام الخميس والجمعة والسبت من كل أسبوع.

«المنجم» تأليف متولى حامد، إخراج أحمد الجارحى، وبطولة أحمد الكاشف، أحمد عبد الرازق، أحمد إكرامى، أحمد مصطفى، علي خالد، محمد عماد الشافعى، محمد السعدنى، شريف عصام، شريف طارق، عمرو عز، محمد ناصر، إعداد موسيقى أحمد الجارحى، ديكور محمود خليل. العرض الذى يحمل رقم 18 فى قائمة ما قدمه الفريق يناقش قضية الاختيار بين الهروب والمواجهة أمام كل تحد جديد يواجه الإنسان فى حياته.

■ أميرة شوقى

ثلاثة أوجه دلتاوية للسيرة الهلالية

قدم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ثلاث ليال فنية لـ "تغريبة بنى هلال" برواية ثلاثة من رواة "الدلتا" لكلٍ شكله الأدائى المتميز حيث أحيا الليلة الأولى مساءً الاثنين الماضى الفنان الشعبى أحمد حواس وفرقته، وفى الليلة الثانية قدم التغريبة الفنان الشعبى عبد المنعم أبو فهمى وفرقته، وكانت الليلة الثالثة من نصيب الفنان عبد الستار فتحى سليمان وفرقته.

قدم د. إبراهيم عبد الحافظ الليالى الغنائية بشرح مبسط لطرق الأداء وسمات مدرسة الدلتا فى رواية السيرة الهلالية، وذلك بمكتبة القاهرة الكبرى بالزمالك بإشراف د. سامح مهران "رئيس المركز القومى للمسرح".

■ محمد أمين

سمير العصفورى يعقب!

قال المخرج سمير العصفورى تعقيبا على التحقيق المنشور فى العدد الماضى تحت عنوان "المهرجان التجريبى أنقذ المسرح المصرى من الانهيار": إننى أقدر صمت الفنان فاروق حسنى، لكن الحقيقة أن فهمى الخولى كان أحد ثلاثة، وضعوا الورقة الأولى للمهرجان بتكليف من فاروق حسنى صاحب الفكرة .. وهم: الخولى، ود. حمدى الجابرى، والكاتب محمد سلماوى.

أضاف سمير العصفورى : إن سلماوى والخولى قاما بقراءة الورقة الأولى لإعلان هذا المهرجان على جميع المسرحيين الكبار الذين كانوا موجودين.

أكد العصفورى أن معظم من تحدثوا فى التحقيق المنشور لم يكونوا فى الاجتماع الأول للإعداد لهذا المهرجان، وكان موجودا وقتها المرحوم ألفريد فرج، والمرحوم نبيل الألفى، والمرحوم لويس عوض وكثير من المرحومين، ومن الأحياء المخرج أحمد زكى.

قال : كنت أحد المعترضين أو من المتخوفين من قيام هذه التجربة خاصة أننى كنت مديرا لمسرح الطليعة، ومع ذلك قمت بالواجب، وأذكر أن الفنان فاروق حسنى قال لى: "شوفت بقى إحنا نجحنا" فقلت له: "إحنا الوالدة داعية لنا" فرد على بلهجته السكندرية الجميلة "والدة إيه يا جدع إحنا مبرمجين شغلنا"، وأنا أشهد أن فاروق حسنى رجل له خطه وبرنامج، ويفكر لبعيد جداً.



■ سمير العصفورى

«اصحى يا نايم».. نجم ودرويش فى جامعة المنصورة

قدم منتخب جامعة المنصورة المسرحى أوبريت («صحى يا نايم» إعداد وإخراج السعيد المنسى فى ذكرى احتفالات أكتوبر.. وشارك أيضا منتخب الجامعة للموسيقى والكورال فى الأوبريت الذى يتناول الواقع المصرى من مرحلة ما قبل ثورة يوليو مرورا بالنكسة وحرب أكتوبر ورفع العلم المصرى على سيناء، والقضية الفلسطينية، وما يحدث من ممارسات أمريكية فى العراق وقانون الإرهاب.. واستخدم المخرج فى العرض أشعاراً لأحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين ونزار قبانى ومحمود درويش.. قام بتصميم الاستعراضات محمد الإتربى وتصميم وتنفيذ الديكور محمد قطامش.

أحمد يوسف الذى قام بدور المسحراتى فى الأوبريت وصف الشخصية التي قدمها بأنها تمثل الضمير الحى الذى يوقظ القلوب والضمائر التى تعيش فى الظلام والوهم.

فيما يرى أحمد الدسوقى – الذى شارك بدور أحد الرواة – أن العرض به نوع من المباشرة ولكن للأسف هذا هو الواقع الذى نعيشه. ويقول محمد حسن – جندى – الأوبريت يمثل حقباً زمنية مختلفة من تاريخ مصر وواقع مجتمعنا العربى حاليا، وتم عرضها على الشباب بأسلوب بسيط ومركز.

أما السعيد المنسى – مخرج العرض – فيقول إن الأوبريت يتناول ويناقش أهم الأحداث والقضايا التي مرت على الساحة المصرية والعربية، واستخدمت شخصية المسحراتى لأنها تعبر عن روح مصر وقصدت بها الشخص المنتظر الذى سيقوم بتوحيد العرب وجمع شملهم.

■ المنصورة : محمد حنفى

تفاصيل جوائز مهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر

اللجنة حجبت جوائز الديكور والموسيقى.. «والمناصفة» تصدرت المشهد

حصل العرض المسرحى «من يملك النار» لفرقة مركز شباب ميت غمر علي الجائزة الأولى لمهرجان شبرا الخيمة الخامس عشر للمسرح الحر مناصفة مع عرض «حلم السلطنة» لفرقة قصر ثقافة شبرا الخيمة، فيما احتل المركز الثالث عرض «يونسكويات» لفرقة نادى مسرح المحلة الكبرى.

المهرجان الذى اختتمت وقائعه مساء الأحد الماضى ورأسه د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة، وإدارة الشاعر يسرى حسان شاركت فى المنافسة علي جوائزه 17 فرقة مسرحية من مختلف أقاليم مصر قدمت عروضها على مدار 11 يوماً بمسرح المؤسسة العمالية.

لجنة التحكيم التي تكونت من أحمد عبد الرازق أبو العلا، ومحمد زعيمه حجبت جائزتى الديكور والموسيقى ومنحت جائزة أفضل مخرج مناصفة لمحمود أبو الغيط، وأحمد شحاتة مخرجى العرضين الفائزين، فيما حصل علي الجائزة الثالثة أحمد الحفناوى مخرج عرض «المخططين».

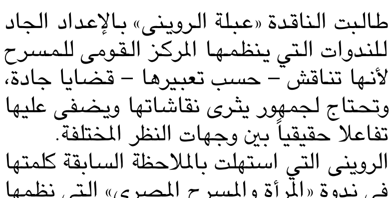
جوائز التمثيل رجال حصل عليها شريف الدسوقى، وريمون محروس، ويوسف ممدوح، بالترتيب، بينما جاء ترتيب جوائز التمثيل نساء كالتالى: دينا أحمد، وآية أحمد كمال، الجائزة الأولى مناصفة، الثالثة وفاء عبد السميع، ومنحت اللجنة شهادات تقدير للتميز فى عنصر التمثيل لكل من حسام الدين مصطفى، محمد إبراهيم، إسراء فراج، سومة غريب، أفضال رضا.

واستحق الأداء الجماعى لفرقة السويس التجريبية جائزة النقاد الخاصة وذلك عن عرض «ليلة مصرع جيفارا»، و«الشبورة».

فى ندوة غاب عنها «الجمهور»

«المسرح النسوى»... تساؤل أصبح مواجهة بين الصبان وعبلة الروينى!

ناقدة وكاتبة ومخرجة يناقشن واقع وتحديات مسرح المرأة فى مكتبة الزمالك



طالبت الناقدة «عبلة الروينى» بالإعداد الجاد للندوات التي ينظمها المركز القومى للمسرح لأنها تناقش - حسب تعبيرها - قضايا جادة، وتحتاج لجمهور يثرى نقاشاتها ويضفى عليها تفاعلا حقيقياً بين وجهات النظر المختلفة.

الروينى التي استهلت بالملاحظة السابقة كلمتها فى ندوة «المرأة والمسرح المصرى» التي نظمها المركز مؤخراً، أكدت أن «المسرح النسوى» قضية هامة فى العالم كله وليس فى مصر فقط، حيث يطرح المصطلح عدة تساؤلات فى غاية الأهمية مثل حقيقة وجود مسرح نسوى من الأساس! واقترحت توصيفاً للمسرح النسوى باعتباره الرؤية المغايرة التي تناهض الذكورية، وتمنح المرأة فرصة التعبير عن ذاتها.

د. رفيق الصبان رفض ما طرحته عبلة مؤكداً أن القضية هي مسرح جيد فى مقابل مسرح ردئ ضارباً المثل بإبسن الذى عبر عن المرأة فى حالات تمردها وهدوئها وشذوذها وعنفها فهل نعتبره إذن كاتباً نسوياً؟!


■ عبلة الروينى


■ رفيق الصبان

الصبان أكد أن المرأة تملك حساسية مسرحية مختلفة عن حساسية الرجل مشيراً إلى نص «طقوس الإشارات والتحولات» لسعد الله ونوس الذى قدمته نضال الأشقر فى نفس التوقيت الذى قدمه حسن الوزير، مبرزة النبض الأنثوى لبطلاته.

وهنا اشتبكت عبلة الروينى فكرياً مع الصبان مؤكدة أنه فسر العرض تفسيراً نسوياً رغم اعتراضه على المصطلح ليرد عليها د. رفيق شارحاً وجهة نظره بأن هناك رجالاً كتبوا أعمالاً رائعة عن نفسية المرأة، راصداً حجم مشاركات المرأة المصرية فى مجالات المسرح والسيناريو والأدب.

وأوضحت عبلة رؤيتها فى أن المرأة لا تناهض الرجل بقدر ما تطالب بمساحة من الحرية فى التعبير، مؤكدة قلة عدد الكاتبات مقارنة بالمخرجات، وأعطت الكلمة للكاتبة المسرحية رشا عبد المنعم التي توقفت عند متلقى العمل المسرحى باعتباره غير مسئول عن مثل هذه المصطلحات، ورصدت رشا مقولات تطارد الكاتبة المسرحية مثل «كل ما تكتبه هى سيرة ذاتية لها» و«المرأة لا تستطيع التعبير عن نفسها بحرية كاملة» واصفة مثل هذه العبارات بأن هدفها تهميش المرأة أو الزج بها فى صراع مع الرجل.

عبلة الروينى تقبلت بروح رياضية اتفاق رشا عبد المنعم مع د. رفيق الصبان للمصطلح الذى تبنته، راصدة الحضور الكثيف واللافت للنظر للمخرجة المصرية فى السنوات الأخيرة والذى يتجلى فى ورش الإخراج، ومهرجان المرأة المخرجة ملقية بكرة التساؤل فى ملعب المخرجة عبير علي التي أكدت أن هناك فارقاً بين الحلم وبين ما يمكن تحقيقه من هذا الحلم متسائلة هل المسرح النسوى هو ذاك الذى يناقش قضايا المرأة أم أنه المسرح الذى تنتجه مبدعات سيدات؟!

■ هبة بركات

جيهان مرسى تستعد لـ«نضارة» سيد درويش

أعربت المخرجة د. جيهان مرسى عن سعادتها البالغة بنجاح أوبريت «عاشق الروح» الذى قدمته فى افتتاح مهرجان الموسيقى العربية فى دورته الأخيرة مؤكدة أن الأوبرا هى الجهة الوحيدة القادرة علي إنتاج مثل هذه العروض بما تتطلبه من إمكانيات مادية وبشرية ضخمة لتحقيق عنصر الإبهار، الذى يعد العامل الحاسم فى نجاحها من عدمه.

كشفت جيهان عن خطة لتقديم عرض أوبريت فى الموسم، وإعادة بعض الأوبريتات التي سبق تقديمها مثل أوبريت «المغنى حياة الروح» و«صغيرة علي الحب» وذكرت أنها تستعد حالياً لتقديم أوبريت «نضارة سودة شايفة ورد» لسيد درويش قريباً.

«التاج المسحور» فى جولة عربية

اختارت «فرقة المسرح» نص التاج المسحور للكاتب علي سالم لتقدمه باكورة لأعمالها فى مجال مسرح الطفل، وذلك علي عدد من مسارح القاهرة، العرض من إخراج د. عمرو دواره، أشعار فؤاد حداد، ألحان خالد جودة، ديكور فادى فوكيه ، عرائس وملابس نعيمة عجمى، أداء صوتى سهير المرشدى، أحمد ماهر، سمير حسنى، انتصار، منير مكرم، تمثيل: نور الشرقاوى، عمر جمال، كريم وإيهاب الرملى، رحمة جمال، عصام رمضان، شادى أبو شادى.


■ سهير المرشدى


■ منير مكرم

تدور أحداث «التاج المسحور» حول تيمة الحفاظ علي الأرض فى مواجهة العدوان الخارجى ومن المقرر أن تطوف المسرحية عدداً من البلاد العربية.

● إن علينا القيام بخلق نظام يوضح لنا استقلالية الممثل، مع التفصيل فى تحديد اختلاف أصول خطط التركيز فى الجسد لبعض أنواع اللعب التمثيلى، ويصبح من المطلوب هنا دراسة وتحليل بعض المناطق فى جهاز الإنسان والتى تختفى داخلها القوة الكامنة للطاقة.



● تلقت فرقة «جو» المستقلة دعوة من إدارة مهرجان تطوان الدولى للمسرح للمشاركة ضمن فعالياته بالعرض المسرحى «أبيض لونه أسود» تأليف وإخراج سلامة إمام، وبطولة هبة عبد الغنى، ديكور فادى فوكيه وهى المرة الأولى التى يستضيف فيها مهرجان عربى دولى فرقة مستقلة من مصر.

الممثل السورى بسام لطفى:

المسرح السورى أحيل للتقاعد وأرفض العمل فى القومى



يسعى – كما يقول – بجرح كبير فى القلب .. فهو ممنوع من دخول بلد أبيه وأجداده فلسطين .. طولكرم .. التى مازالت محفورة بيوتها وشوارعها فى ذاكرته، جاء صغيرا بصحبة أسرته لزيارة أهل الأم فى سورية .. فأغلق وراءهم الباب، ولم يسمح لهم بالعودة.

إنه الممثل الفلسطينى السورى بسام لطفى الذى كان حوارنا معه بمثابة ضرب سرب عصافير بحجر واحد، أولاً : إلقاء الضوء على تاريخه الفنى باعتباره أحد مؤسسى المسرح القومى فى سوريا، وأحد نجوم عصره الذهبى ..

وثانيا : التعرف على رأية فى الواقع المسرحى السورى الراهن، ثم وباعتباره شاهداً على عصر مسرحى بأكمله رأينا أن نتعرف من خلاله على ماضى هذا المسرح وكيف كان .. وما هى أهم محطاته، مساراته .. انتصاراته وانكساراته، هذا فضلا عن نافذة أخرى مهمة فتحها لنا باعتباره "مديراً لإدارة العقود" بنقابة الفنانين فرع دمشق، لنتعرف من خلاله على كيفية عمل هذه النقابة، وتمويلها، وكيفية اشتراك الفنانين فيها .. هذا بالإضافة إلى نوافذ أخرى أتاح لنا حوارنا معه أن نطل منها على تفاصيل أخرى تخص المسرح السورى.

شارك بسام لطفى فى تأسيس المسرح القومى فى سوريا عام 1960 كما أسهم بعد التأسيس مع زملائه : سليم يعقوب أبو غزالة، عدنان بركات، موسى عكرماوى، على عقلة عرسان، أسعد فضة، والمخرج الأردنى هانى إبراهيم صنوبر وآخرين، فى تشكيل حركة مسرحية مزدهرة، تعد من أزهى فترات المسرح القومى، الذى قدم له لطفى " "70 عرضا، قبل أن يحال إلى التقاعد سنة 2000كذلك شارك بسام لطفى فى تأسيس "المسرح العسكرى"، وخاض معه سنوات الرعب على الجبهة، وفى الدراما التليفزيونية يعتبر بسام من الرواد – أيضا – حيث شارك فى أول عمل درامى قدم فى التليفزيون السورى على الهواء مباشرة، كما شارك فى أول مسلسل.

هل تصف لنا بدايات المسرح القومى .. كيف كانت؟

– كان يقدم فى الموسم المسرحى ست مسرحيات، مقسمة بالتساوى ما بين التراجيديات الشهيرة وأعمال المسرح العالمى، ثم المسرح العربى .. وكانت عروضه تقدم على خشبة مسرح سينما القاهرة، فى بوابة الصالحية، ثم بعد ذلك فى سينما الحمرا بعد أن تم تحويلها إلى "مسرح الحمرا" ثم على مسرح "أبو خليل القبانى" بعد إنشائه .. وكانت عروض القومى وقتها تتجول من العاصمة "دمشق" إلى المحافظات الأخرى، قبل إنشاء مسارح قومية بها ..

هل تذكر عروض القومى الأولى، وهل شاركت فيها؟

– نعم .. لقد شاركت فى أول عرضين قدمهما القومى وهما "المزيفون" من إخراج نهاد قلعى، و "براكساجورا" من إخراج رفيق الصبان.

لم تذكر أن "الصبان" كان من الرواد؟

– كان الصبان وقتها يخرج مسرحيات عالمية فى "ندوة الفكر والفن" التى أسسها فى بداية الستينيات، ثم انتقل ليخرج فى القومى، وظل به حتى انتقل إلى مصر.

وكيف كانت مسيرة القومى خلال تلك السنوات؟

– فى البداية، أى خلال الستينيات شهد القومى تألقًا كبيراً"، استمر خلال السبعينيات وحتى أواخر الثمانينيات، وانطفأت شعلته، أو كادت فى بداية التسعينيات.

ما أسباب هذا التراجع؟

– لعل السبب الأهم هو الانتباه الرهيب لأجهزة التليفزيون، حيث لم يعد المخرج المسرحى يستطيع تجميع أكثر من شخصين أو ثلاثة، يصنع بهم "مونودراما" وهو الذى كان يقدم قبل ذلك الأعمال الكبيرة مثل "أوديب" و "يوليوس قيصر" وغيرهما مستعينا بأكثر من 40 ممثلا وممثلة.

كأنك تشير إلى عقد التسعينيات باعتباره الحد الفاصل بين وجود المسرح السورى وانهياره؟

– نعم، فأنا أربط هذا بوجود الممثل وغيابه، فقبل التسعينيات كان الممثل "يزعل لو ما جالوش دور"، وبعدها "يزعل لو جالو دور" .. لأنه "بيشتغل" فى التليفزيون و"ما عندوش وقت".

هل تذكر لنا بعضا من أعمالك التى قدمتها على القومى؟

– قدمت على القومى أكثر من " "70عملا، مسرحيا، وأذكر منها "سهرة مع أبى خليل القبانى"، "مقام إبراهيم وصفية"، "الغرباء لا يشربون القهوة"، "أنتيجون"، "زواج على" "ورقة طلاق"، "برج المدابغ"، "الليلة الثانية عشرة".

وفى المسرح العسكرى؟

– أذكر مما قدمته على المسرح العسكرى مسرحية "مدير بالوكالة»، "العطر الأخضر"، "والعسكرى".

وكيف تنظر لتجربتك فى المسرح العسكرى؟

– هى تجربة أعتز بها جدا، وأتذكرها دائما بالخير، فقد شاركت فى تأسيس هذا المسرح فى منتصف الستينيات، وعملت به حتى عودتى إلى القومى عام 1969..

وكنا نقدم مسرحيات اجتماعية وفكاهية ونتجول بها على القطاعات العسكرية المنتشرة على الجبهة.

لا شك أن هذا المسرح المتجول على الجبهة كان يلاقى مواقف صعبة؟

– نعم أحيانًا كنا نتعرض للقصف الإسرائيلى أثناء العروض، فينزل الممثلون والفنيون بما يستطيعون حمله من أشياء إلى المخابئ، وفى إحدى المرات وأثناء إعداد المكان للعرض وتجهيز الإضاءة قام العدو بقصف المكان، فنزلنا جميعا إلى المخابئ، ولم ينته القصف إلا فى الخامسة صباح اليوم التالى، وقد أصّر القائد على تقديم العرض فى هذا الوقت، بعد ليلة مرعبة قضيناها .. ومازال هذا المسرح مستمرا، يقدم عروضه فى صالة " 8 آذار"، ومازال يتجول على الجبهة.

هل أفرز هذا المسرح نجومًا للمسرح السورى؟

– نعم .. من النجوم الذين أفرزهم المسرح العسكرى : منى واصف، هيفاء واصف، محمود جبر، محمد الشماط، يوسف شويرى، أحمد طرابيش، وقد قدم هؤلاء الفنانون مسرحًا ينافس ما كان يقدمه القومى وقتئذ، ومازال الناس يتذكرون حتى الآن مسرحية "مدير بالوكالة"، ومازال التليفزيون السورى يعرضها حتى الآن.

وماذا عن المسرح السورى فيما قبل القومى؟

– كانت هناك ثلاث أو أربع فرق خاصة، تقدم مسرحًا، هى "فرقة المسرح الحر" الذى كان يديره الممثل الكوميدى المرحوم عبد اللطيف فتحى، و "أنصار التمثيل" للمخرج صبرى عياد، وكانت تعمل بتمويل ذاتى من أعضاء الفرقة، وفرقة "النادى الشرقى"، ثم فرقة" المسرح الشعبى" للمرحوم على عبده، وكانت تقدم موضوعات شعبية غنائية تمثيلية، وأذكر من فنانى هذه الفرقة : سميرة توفيق، سعد الله ونوس، هذا قبل إقامة الوحدة المصرية السورية التى تأسست على إثرها وزارة الثقافة السورية وأنشأت المسرح القومى ضمن رعايتها للفن والفنانين.

وماذا عن المسرح الخاص الآن؟

هناك ما يقرب من ثلاث أو أربع فرق تعمل فى دمشق الآن؛ فرقة "أولاد قنوع"، وفرقة غادة بشور، وفرقة ناجى جبر "أبو عنتر"، وهذه الفرق تعانى أزمات طاحنة، أبرزها غياب الجمهور الذى انصرف عنها بسبب رداءة النصوص والإسفاف الذى تقدمه من ناحية، وتفضيل مشاهدة الفضائيات من ناحية أخرى .. ولكن على جانب الآخر، توجد فرقة "المهندسين المتحدين" لمخرجها همام حوت، تقدم فنا محترما، ونعتبرها فى سورية امتداداً لمسرح الشوك الذى قدمه دريد لحام فى الثمانينيات.

وأين تضع مسرح دريد لحام على الخارطة؟

– دريد لحام بدأ الاهتمام بالمسرح وتقديمه متأخرًا، وكان قبل ذلك يقدم برامج المنوعات ويعمل بالمسلسلات التليفزيونية، ثم بدأ مسرحه فى العمل والظهور بعد "73" حيث قدم مسرحية "تشرين" لمحمد الماغوط، ولم يأخذ طابعه المميز إلا فى الثمانينيات، ولكن مشكلته أنه كان يقدم مسرحياته بشكل موسمى من خلال المسرح الخاص .. أسس لحام ما أطلق عليه "مسرح الشوك" الذى برع فى تقديم لوحات انتقادية ساخرة للمظاهر السلبية الموجودة فى المجتمع .. وكان يقبل عليه الجمهور على الرغم من ارتفاع أسعار تذاكره، والآن لحام هجر المسرح ضمن من هجروه.

أنت أيضا لم تعد تعمل بالمسرح .. على الرغم من أنك أحد مؤسسية لماذا؟

– القومى لم يعد يستعين بأبطاله، فكل الحرس القديم أحيل للتقاعد، وحل محله الشباب الجدد من طلبة وخريجى المعهد العالى للفنون المسرحية.

أراك متأثرًا .. هل أنت غاضب؟

– مانى غاضب .. ولكن الممثل ما له عمر تقاعد .. وأنا رافض هذه الفكرة .. بعد الخدمة الطويلة يقولك: الله معك .. مع السلامة!

ماذا لو طلبك القومى للعمل؟

– "ما أروحش" .. "ما راح أقبل" .. "ما فى فرق كبير" .. أثناء العمل كان راتب القومى " " 12000 ليرة، أنا أتقاضى حاليا " "10 000 ليرة، راتب التقاعد، حتى بعدما زاد راتب القومى ووصل إلى " "16000 و " "18000ليرة، فهو يعتبر صغيرا بالنسبة للممثل.. "ما حدا يقدر يعيش بها المبلغ"..

الدراما

إذن كانت الدراما التليفزيونية هى الملجأ لأكل العيش؟

– أنا ممثل مسرح، وممثل تليفزيون أيضا منذ البداية .. فقد شاركت فى أول عمل درامى سورى "على الهواء مباشرة" وكان عنوانة "الغريب"، كما شاركت فى بطولة أول مسلسل .. وأنا أعتز بأعمالى الدرامية.

ما هى أشهر أعمالك فى الدراما التليفزيونية؟

– قدمت العديد من الأعمال الناجحة مثل : أخوة التراب، أسياد المال، يوميات مدير عام، بطل من هذا الزمان، ذى قار، الطوبجى، مع المخرج باسل الخطيب، وأقوم الآن بتصوير ثلاثة مسلسلات هى "سقف العالم" مع المخرج نجدت أنزور، "جرن الشاويش" مع هشام شربتجى، و"كوم الحجر" من إخراج رضوان شاهين، ومع كل هذه الأعمال أعتبر فيلم "المخدوعون" الذى أخرجه توفيق صالح، عبر قصة "رجال فى الشمس" لغسان كنفانى، فى منتصف الستينيات أحد أهم المحطات الفنية فى حياتى .. حيث تم عرض الفيلم فى أوربا ولاقى نجاحًا كبيرًا.

شهادة محمود مرسى

. هل هناك أشخاص بعينهم كان لهم أثر على مسيرتك الفنية؟

– كثيرون .. ولكنى أحمل امتنانًا خاصًا للفنان الراحل محمود مرسى، فمازلت أذكر قوله لى فى أحد البلاتوهات فى اليونان سنة 1978 وكنت وقتها أقوم بتصوير أحد المشاهد، وكان هو موجوداً بالصدفة، فاقترب منى قائلا : "استمر.. أداؤك رائع .." فكان قوله هذا شهادة كبيرة لى أعطتنى دفعة قوية، وثقة بالنفس .. فضلاً عن أنها فتحت أمامى بابًا واسعًا للعمل .. فبسبب هذه الشهادة كان المخرج عمر العلى يطلبنى فى كل عمل جديد له.

نجوم .. لا يوجد

من هم – فى نظرك – نجوم التمثيل فى المسرح السورى الآن؟

– زيناتى قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم.

فقط، وأين أسعد فضة "مثلا" ؟

– "ما هو فاضى للمسرح .. من مسلسل لمسلسل .. ليش يتفرع لمسرحية أربعة أشهر"!

أهم المخرجين؟

– لا يوجد .. الموجودون فقط هم طلبة.

أشهر أو أهم الكتاب؟

– لا يوجد .. فما يقدم فى الأغلب هو مجرد إعداد عن نصوص.

نقابة الفنانين

بصفتك النقابية .. ما هى شروط الالتحاق بالنقابة؟

– لابد وأن يكون المتقدم للحصول على عضوية النقابة من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية سواء الذى فى دمشق أو الذى فى القاهرة، فهو يحصل على العضوية أوتوماتيكيا.

حتى ولو لم يكن صاحب موهبة؟

– لقد درس وهذا كاف.

وإذا كان من غير خريجى المعهد؟

– نضمه كمتمرن لمدة 3 سنوات، بعدها يخضع لامتحان، وفى حالة نجاحه يحصل على العضوية، بشرط أن يكون حاصلاً على الثانوية على الأقل.

. وكيف يعامل المتمرن فى سوق العمل؟

– يعمل كأى عضو على أن يسدد للنقابة مقابل عمله نسبة " "7% من أجره، بينما يسدد العضو ".3"% ولا يستفيد المتمرن من أى ميزة تقدم للأعضاء.

وماذا لو لم ينجح المتمرن فى امتحان النقابة؟

. اختبارات النقابة تعادل اختبارات المعهد ولابد من اجتيازها، والمتمرن إما يرفض نهائيا، أو تمد له فترة التمرين، ثم يتقدم لاختبارات ثانية، أو يحصل على العضوية فى حالة نجاحه.

إلى جانب الاشتراكات، ونسب المشتغلين، هل هناك مصادر أخرى لدخل النقابة؟

– تقوم النقابة بتحصيل أكثر من 75%من إيراداتها من عقود الملاهى، كما تم تحصيل مبالغ تقدر بـ "20% من أجور غير النقابيين الذين يعملون فى السينما والتليفزيون، وتسمح لهم النقابة بممارسة التمثيل بإذن عمل لمدة عمل واحد يمكن تجديده.

هل يمكن أن تعطينا فكرة عامة عن النقابة وفروعها؟

– هناك نقابة عامة وهى النقابة الأم، تقوم برسم سياسات العمل النقابى، وهناك فرع للنقابة فى كل محافظة، لعل أقوى هذه الفروع هو فرع دمشق الذى يضم " "800 عضو من جملة " "500 1هم كل أعضاء النقابة على مستوى سوريا.

محمود الحلوانى

مسرحنا

السنة الأولى - العدد 19- الاثنين 19 /2007/11

عروسة ماريونت.. فى رحلة عايش لماذا يحدث لنا ما يحدث ؟!

تجربة مسرحية مختلفة بدءًا من بامفليت العرض حين تقرأ سيناريو وحوار ورشة عمل الفريق ، ولما كان المسرح دائما ومنذ بدايته نشاطا جماعيا تكامليا، يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص اللغوى الحوارى أحدها فقط وتتضافر جميعا لإنتاج التجربة المسرحية .. فما حال هذا العرض الذى قام جميع من فيه بتأليفه وصياغته دراميا ؟! .. حقا تجربة تستحق الإشادة وتستطيع أن تقول إنه بقليل من العمق والبحث والتدقيق أنهم على أعتاب تجارب مسرحية تفيد قطار المسرح المنطلق منذ زمن بعيد ... عروسة ماريونت هو الاسم الذى اختارته المجموعه لهذا العرض المسرحى وينم عن حالة هذه العروسة .. حالة الإنسان المقيد بأكثر من حبل تحركه قوى ليس له قدرة على مجابهتها .. تتحرك العروسة حسب رغبة محركيها وليس رغبتها هى فى الحركة .. هذا هو حال «عايش» بطل العرض ورحلته من الميلاد حتى الوفاة مرورا بطفولته وشبابه حتى مرحلة الكهولة .. عايش لا يملك أن يغير مصيره ولا يختار ودائما يساق إلى طرق لا يريدها .. وقد قدم العرض شخصية عايش بشكل هزلى بعض الشىء مستغلا الشكل الكوميدى فى تقديم الشخصية وذلك لتسهيل الاتصال بين خشبة العرض والمتلقى وكأن حال «عايش» هو حالنا جميعا فى أرض لم نخترها وعيشة لم نطلبها بهذا الشكل .. يبدأ العرض بشخصية الراوى الذى يسرد لنا أو يصف حالة نعيشها جميعا ونتوقف جميعا عند جملة (عشان تكون إنسان لازم تبقى حر وعشان تبقى حر لازم تكون إنسان) يكررها الراوى على خلفية من مجموعة عرائس ماريونت مقيدة تكمل لنا الصورة المسرحية لتقوم هى فيما بعد بدور الراوى وهى مقيده كناية عن عدم الحركة ... أولى الكلمات التى يحاول «عايش» ترديدها (لقد خلقنا الله أحرارا ولن نورث ولا نستعبد بعد اليوم) تحاول مدرسته فى الحضانة تلقينه هذا الدرس وعلى غير ما تعلم «عايش» نرى أنه لم يكن أبدا حرًا فى اختياراته ولا حياته طوال الأحداث وساقه القدر إلى حيث لا يهوى لتردد لنا العرائس :(هتعيش حياتك يا «عايش» بدون اختيار هتعيش حمار وتموت حمار). فى الرحلة قدم المخرج بعض ما وصل إليه الحال فى التعليم من خلال مدرس الفصل وحالة الشباب التى تدعى للتشاؤم وصولا إلى مشكلات الحياة الزوجية إلى أن يحاول «عايش» الاختيار ويقوم بأول فعل بعد نجاحه فى الثانوية العامة ولكنه لم يكتمل حيث يسوقه القدر ومكتب التنسيق إلى كلية مختلفة، وفى الجامعة حيث مرحلة تشكيل شخصية «عايش» ومرحلة تكوين الأصدقاء ومغامرات الحب لأول مرة ولكنها سرعان ما تفشل بزواج «عايش» رغم أنفه من أخرى لننطلق مع «عايش» إلى مرحلة أخرى و«عايش» الأب ورب الأسرة، والذى يجبر على السفر للخارج لتلبية رغبات ومتطلبات أولاده.. ليعود إلى وطنه ثانيا شخصًا أكثر انهزامية يبحث عن هويته وتزداد القيود حول يديه .. إلى أن يلتقى بمدرسة الحضانة التى تذكره بأول جملة حاول أن يحفظها وأول هدية أخذها وهى المقص .... ليقص «عايش» خيوطه ويحاول التحرر والتمرد على واقع لم يختره ومع سقوط الأحبال من يده تسقط العرائس فى الخلفية إيذانا بنهاية العرض ونهاية رحلة «عايش»..

– قدم العرض فى مجمله من خلال لوحات سريعة نزع المخرج فيها أحيانا إلى المباشرة فى الحوار فى بعض المناطق لاستنهاض حماسة الجمهور .

– تأكيدا على القيود التى تتحكم فى شخصية «عايش» قام المخرج بزيادة الأحبال فى يده بعد كل مشهد ..

– اختيار الحرية للحديث عنها فى بداية العرض كان موفقا وساعد على تأكيد فكرة العرض ودعم نهاية العرض الحماسية من خلال استعراض النهاية الذى تقول كلماته (عيش وحطم وهم خوفك .. إيه هتعمل فيك ظروفك).

– هناك بعض اللوحات التى أجاد فيها المخرج ولعل مشهد المظاهرات داخل الجامعة والشعارات التى رددت فيه على شاكلة (سرقوا الفراخ م الجعانين .. سرقوا الكستور م العريانين).

– لوحة سفر «عايش» للعمل فى الخارج كانت جيدة حيث استطاع المخرج فى لمحة سريعة تلخيص ما يحدث لشبابنا فى الخارج.

– اختيار خلفية المسرح (البانوراما) والتى وضع علم مصر بألوانه الأبيض والأحمر والأسود كان موفقا لتقريب زمن ومكان العرض ..

– النص المسرحى المؤلف ليس بجديد فى بنائه الدرامى حيث تشابه فى فكرته ومشاهده مع نصوص كثيرة قدمت من قبل تسأل هى الأخرى عن مدى حرية الإنسان فى الاختيار ولعلنا نذكر مسرحية «أنت حر» للمؤلف لينين الرملى حيث نجد تماسا – إن لم يكن نقلا حرفيا – لبعض مشاهدها .

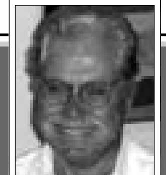
– ديكور العرض بسيط .. الخلفية عبارة عن علم مصر ومنصة وضعت أمامه لتعلق عليها عرائس الماريونت؛ بالإضافة إلى بعض الموتيفات البسيطة التى تكمل الصورة المسرحية .

– موسيقى العرض تم اختيارها ما بين موسيقى متداولة مسموعة استخدمت كإفيهات بعضها كوميدى وبعضها مأساوى، بالإضافة إلى بعض الأغانى التى كتبت خصيصا للعرض مثل أغنية واستعراض النهاية .

– قدم العرض فرقة جنود الكلمة المسرحى ، وهى إحدى الفرق الحرة التى نتوقع لها نجاحاً مستقبلا ، ومن مجموعة الممثلين الذين شاركوا فى العرض : ريمون محروس (عايش) ، مينا منير (الأب) ، سلفانا نبيل (الأم) ، وفى أدوار متنوعة : ماريز مجدى ، عبد الله فتحى ، مجدى السبع ، يوسف رزق الله ، رامى مسعد ، هبة مكرم ، ماريان سمير ، داليا عادل ، أمل العبد ، إيميل وصفى ، مينا حلمى ، ريمون رمزى ، محسن جميل ، مارسيل ويليام ، فادى منصور ، إنجى وجدى ، والمخرج مرقص صلحى .

– «عروسة ماريونت» عرض جيد يمتاز بالانضباط المسرحى استطاع أن يكسب تفاعل الصالة معه بفضل الداء التمثيلى الجيد والروح الجماعية العالية التى استطاعت توصيل الكوميديا التى تملأ العرض فى سهولة ويسر؛ فكان عرضا يستحق المشاهدة.

محمد حسنى



● الفنان حسين فهمى يقف على خشبة المسرح القومى منذ أيام مشاركاً فى بروفات العرض المسرحى «زكى فى الوزارة» الذى تبدأ عروضه فى يناير القادم، المسرحية تأليف لينين الرملى، وإخراج عصام السيد، وتمثيل هالة فاخر، شعبان حسين، لقاء سويدان، سامى مغاورى، رشدى الشامى، وعدد من الوجوه الجديدة.



رجل القلعة

د. هانى أبو الحسن

النص المسرحى بين ثقافة التعدد وثقافة الصوت الواحد

تلعب الثقافة الذاتية للكاتب المسرحى دورًا واضحاً فى تعميق ثقافة نصه المسرحى. وقد أثرت فكرة التعدد الثقافى فى تعميق تناول الحادثة التاريخية عند محمد أبوالعلا السلامونى متمثلة فى أسلوب كتابته لمسرحية (رجل القلعة)، وفى توظيفه المعلومات التاريخية توظيفًا يقارب ما بين معلومة ومعلومة، بما يقترب من منهج المقارنة دون أن يخل بتقنية الكتابة الدرامية وجمالياتها، أو يُشكل على المتلقى للنص قراءة أو عرضاً، دون أن يفوت إدراك مغزى تلك الضفيرة المعلوماتية الدرامية على المتلقى المتعمق الثقافة أو الناقد المسرحى الحقيقى. فالسلامونى يضع أوجه الشبه بين نابليون ومحمد على باشا وجهاً لوجه فى إطار التقديمة الدرامية الأولى لمسرحيته، التى خصها بتقديمتين دراميتين؛ أولاهما: تضع محمد على باشا على قدم المساواة مع نابليون بوصف كل منهما رجل العالم العظيم الطموح صاحب المشروع العالمى. فالتقديمة الدرامية الأولى لنص (رجل القلعة) خصصت لرسم صورة محمد على باشا العالمية، فى حين خصصت التقديمة الدرامية الثانية لصورته فى قصره، فوضع صورته فى عيون العالم الخارجى الدولى على ألسنة الجوقة. تليها صورته فى أهل بيته على لسان خدمه. غير أن البعد الواحدى لرسوبيات الثقافة الشمولية تكرس الصوت الفردى فى إخراج هذه المسرحية فى عرضها الأول فى عام 1986 م، وتفرض على المؤلف ذلك المعنى الثقافى عند إعادة إصدار النص فى طبعة هيئة الكتاب:

«... فى النصف الأول من ذلك القرن التاسع عشر .. حيث الصمت الممدود على أرجاء الشرق.. صعد القلعة رجل يسعى كى يحكم مصر.. ويزلزل هذا الصمت.. وكما اهتزت أوروبا إثر مدافع نابليون.. اهتزت أيضًا إثر مدافع هذا الرجل الكائن أعلى القلعة.. رجل ملأت أصداء معاركة كل الأرجاء.. وبدون مراء.. قد كان رجل القرن وبطل العصر.. لكن تراجيديا الإنسان.. لحقته كما لحقت من قبل رجال الدهر.. وأتته المحنة كالطوفان.. إثر مؤامرة الدول الأوروبية فى لندن.. فى بدء الأربعينيات لهذا القرن التاسع عشر.. هذا هو والى مصر محمد على باشا.. رجل القلعة .

التقديمة الدرامية الثانية: تدور فى بهو بقصر محمد على باشا بالقلعة :

محروس: أسمعت ماذا جرى يا ياسمينه:؟ الباشا أصابته لوثة

ياسمينه: ماذا هل أنت جننت..؟

محروس: الباشا هو المجنون وليس أنا يا مجنونة..

ياسمينه: اخفض من صوتك يامجنون وإلا سمعتك الحيطان..

محروس: لاتخشى يا ياسمينه.. فالأمر الآن مشاع.. حرم الباشا تطلب منى أن أحضر فرقة زار..

ياسمينه: (متشنجة) دستور يا أسياد..

تطرح الضفيرة الدرامية فى التقديمة الأولى إشكالية الضرورة الفنية والضرورة التاريخية وربما كان هذا ما دعا الناقد سامى خشبة إلى أن يتساءل: ما مدى حرية المؤلف الدرامى فى التعامل مع التاريخ؟! أو ما الذى يبرر له أن يحول خياله المستند إلى التاريخ، إلى بناء فنى لابد أن يتجلى فيه أثر من ذات الكاتب المبدع – وأثر من عصره؟! فى مسيرة الرجلين من الميلاد حتى الوفاة فسوف تكتشف لنا القيمة الدرامية التى تشكلت بدافع من حرية المبدع فى تضفير ثقافته فى (إيدابه) البناء الدرامى وفق تقنية الضرورة الفنية، ومع مقارنة تحليلية لمحتوى المحطات التاريخية الرئيسية فى حياة كل من نابليون والباشا تتضح قيمة البنية فى التقديمة الدرامية الأولى لنص (رجل القلعة):

نابليون بونابرت

ولد عام 1969، كورسيكا (بحر متوسط)
أدخل القطن فى فرنسا
كان قصير القامة
أنشأ المصانع الحربية
كان قائدًا عسكريًا
مات بمرض السل
تولى ابنه العرش بعده

محمد على باشا

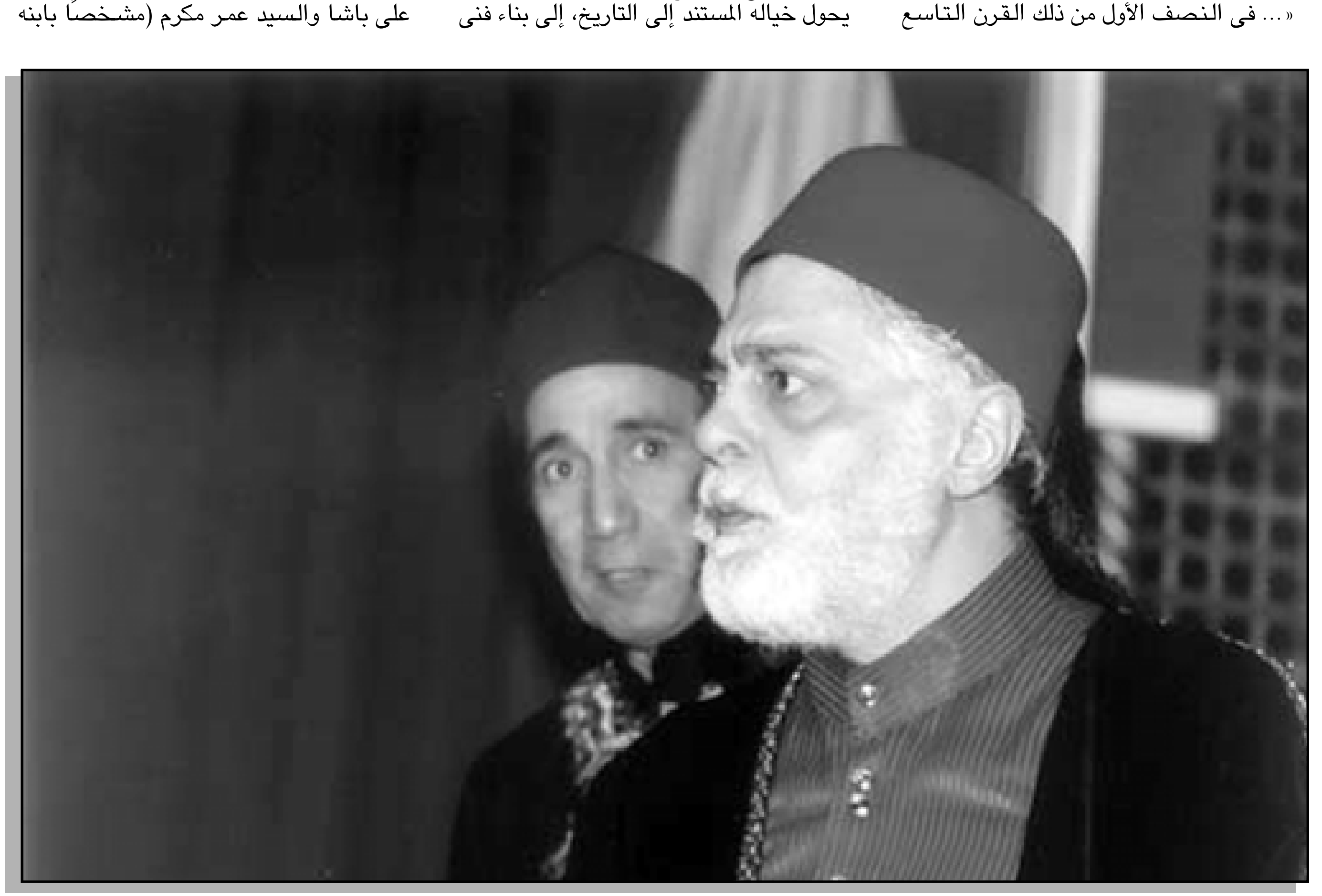
ولد عام 1769 فى «قولة» (بحر متوسط)
أدخل زراعة القطن فى مصر
كان قصير القامة
أنشأ المصانع الحربية
كان قائدًا عسكريًا
مات بمرض السل

وإذا كان العرض الأول لمسرحية (رجل القلعة) بإخراج سعد أردش قد أوقف نظرته على تكريس خطاب الصوت الواحد (صوت الحاكم: الوالى محمد على باشا) وتغييب صوت المعارضة الوطنية حيث حذف المشهد الاستطرادى الذى يمثل المواجهة بين محمد على باشا والسيد عمر مكرم (مشخصًا بابنه الذى يشبهه) وهو بمثابة المشهد الرئيسى فى هذه المسرحية، فإن العرض الثانى والعرض الثالث لها 2007/2006 بإخراج ناصر عبدالمنعم يؤكد انحياز جيل التسعينيات من مخرجى المسرح فى مصر لفكرة التعدد الثقافى وتعدد الأصوات، وهو مايجعله يحافظ على أداء الجوقة (بالغناء الجماعى) للتقديمة الدرامية الأولى تأكيدًا لتعدد أصداء العامية فى مجاورة عالمية نابليون.

وقد عرض (رجل القلعة) إنتاج المسرح القومى بطولة يوسف شعبان وهو الذى أخرجه سعد أردش فى الثمانينيات للمرة الأولى وأخرجه ناصر عبد المنعم لفرقة (مسرح الغد) عام 2006 بطولة توفيق عبدالحميد.

تتعرض المسرحية للوثة العقلية التى أصابت محمد على باشا بعد التوسعات والإنجازات المدنية التى حققها، فى ظل سياسته وأسلوب حكمه الذى تعارض مع ما كان يأمله السيد عمر مكرم زعيم الوطنيين الذى عقد معه اتفاقًا على أن يكون الحكم شورى بين المجلس الوطنى للأعيان وبينه، وقد أدت تلك اللوثة التى أصابته كرد فعل فى صحوة ضمير متأخرة على ما سببه للسيد عمر مكرم من معاناة انتهت بوفاته. والمسرحية تكشف عن محاولات محمد على وخاصة مستشاره أو حاجبه فى التحايل لمعالجة الحالة النفسية الحادة التى أصابت الباشا، لإعادة التوازن النفسى إليه فى عمره المتأخر، فاستعانوا بابن السيد عمر مكرم وكان يشبه والده. ليرتدى زى والده الذى كان قد توفى فسببت وفاته للباشا تلك الحالة التى أصابته، ومن ثم تعيد المسرحية عرض العلاقة بين الرجلين بدءًا من صراع الأعيان مع الوالى التركى السابق لمحمد على ونجاحهم فى عزله وتنصيب محمد على واليًا على مصر رغمًا عن الباب العالى فى اسطنبول اتصالاً مع المناقشات بين الرجلين فى حالات التوافق وفى حالات التعارض انتهاءً بتحدى الوالى محمد على باشا للسيد عمر مكرم فى تصوراته المستقبلية بمصر وتحديثها، حيث رأى أن تحقيق ذلك لا يتم عن طريق ثقافة الشورى وإنما يتحقق فى ظل حكم أمور البلاد بيد واحدة قوية وقرار فردى متنور. وهنا يسير الحدث فى خط صراعى بين ثقافتين: ثقافة الشورى وجماعية صنع القرار، وثقافة الانفراد بالقرار. ومع أن محمد على المولود فى (قوله) الألبانية التى تداخلت ثقافتها ما بين الشرق الإسلامى والغرب الإسلامى وثقافة المصريين الإسلامية المتداخلة مع ثقافات متعددة ومركبة منها الفرعونى ومنها المسيحى إلا أن ثقافة مجلس الأعيان والحرفيين هى ثقافة الشورى، تلك التى مكنت المصريين من التوحد خلف أعيانهم بقيادة نقيبهم السيد عمر مكرم، ومن ثم عزل الوالى التركى وتعيين أو دعم تنصيب بديل له ليس مفروضاً على مصر.

أى أننا أمام ثقافتين متعارضتين: ثقافة الرأى الواحد وثقافة الرأى والرأى الآخر. على أن ما يلفت النظر فى مسيرة الثقافة السياسية فى شئون الحكم فى مصر هو ميل المصريين إلى الدفع بزعيم أو قيادة أجنبية لتسوس





أمور بلادهم، فما يثير الحيرة أن السيد عمر مكرم نفسه زعيم ذو عزم وإرادة من حديد. لم يزكى نفسه ولم يزكه الآخرون وهو كفء لقيادة البلاد، وجدير بالذكر أن انفراد محمد على بصناعة القرار فى مصر هو الذى صنع مصر الحديثة فعلاً.

على أن ما يهمنا فى هذا المبحث هو مناقشة الخلفية الثقافية للتصور الإخراجى لهذا النص مابين ثقافة جيل الستينيات وجيل القرن الحادى والعشرين.

أخرج نص (رجل القلعة) على المسرح القومى فى أواخر الثمانينيات برؤية سعد أردش - من الجيل الثالث من ريادات الإخراج المسرحى فى مصر والبلاد العربية - وقد تأسس العرض على خلفية ثقافية تطلق يد المخرج فى حذف مواقف درامية تعد أساسًا فكريًا ذا ملمح حداثى فى بنائه الدرامى بما يعكس منهجية الخطة البنائية والمعرفة التى سعى المؤلف عن طريقها إلى تعميق الدور التحديثى والنهوضى لمحمد على بما يقف على قدم المساواة مع الدور الذى قام به فى أوروبا نابليون بونابرت حيث أقام كل منهما الصناعات الحربية والمدنية واستحدث كل منهما استحداثات جديدة نقلت بلادهما نقلة فكرية وثقافية ومدنية بعيدة المدى.

ولأن السلامونى قد راعى أن يصور محمد على فى صورة الرجل العالمى الخارجية والداخلية (من داخل قصره) حيث تأسست افتتاحية النص على مقدمتين دراميتين:

المقدمة الدرامية الأولى: خص بها الكورس، ووضع له حوارًا جماعيًا يكشف عن طموحات محمد على فى التوسعات، وهو ما ينطوى على المسكوت عنه وهو ندية محمد على لنابليون. فجماعية الحديث عن دور الباشا يتناسب مع الدور الإطارى الأوسع (العالمى).

المقدمة الدرامية الثانية: خص بها السلامونى خادم محمد على باشا (محروس) وزوجته، وقصر الحديث عن اللوثة التى أصابت محمد على باشا لشعوره بالذنب فى حق السيد عمر مكرم قبل وفاة الأخير وذلك فى حدث مواجهة تتوج ذروة الصراع النفسى بين الرجلين وهو الحدث الذى حذفه المخرج سعد أردش دون مبرر درامى أو فنى - ومن الغريب أن تكون رؤية المؤلف فى بناء الافتتاحية الدرامية لنصه بحيث يصور عالمية محمد على ويخص بها الجوقة بينما يقصر تصوير حالة ضعف الباشا فى مرضة على خادمه وتلك بلاغة الكاتب الدرامية الواعية المتدرعة بثقافة أرحب تقيم وزنًا لجماعية الرأى وتوازن ما بين مادة التصوير الدرامى وتشكيله، إنتاج تعبير متباين بما يتوافق مع مكانة الشخصية فى قوتها وعالميتها وحالة ضعفها بينما تأتى رؤية المخرج ركيكة وسطحية فى تصوير افتتاحية العرض، حيث سجل المخرج حوار الكورس بصوته، وهو أمر شغل الناس برنين صوته ونبره المميز عن المغزى الذى أسس عليه المؤلف هذا التفريق النوعى والجمالى فى كتابة مقدمة تكسب دور (محمد على) جلال العالمية وسموها، ومقدمة ثانية تحفظ للرجل خصوصيته، فما يخص العالم من جهد الرجل أليق بأن يردده الرأى العام وما يخص حياته الخاصة أليق بأن يتهامس به خدمه. ولأن الجزء يتأثر بالكل فإن ثقافة الرأى الواحد التى سادت الستينيات فى مصر، قد عكست نفسها على الرؤية الإخراجية لرائد من روادها المسرحيين فى ذلك العرض. بينما انعكست ثقافة الانفتاح على العالم الخارجى لدى أجيال التسعينيات المتمردة على التصور الإخراجى لواحد من شباب المخرجين الذين تعرضوا لذلك النص نفسه وهو المخرج ناصر عبدالمنعم حيث أخرج النص بقاعة مسرح الغد وهى مساحة فضاء بدون خشبة ثابتة، يعتمد أى عرض يقدم فيها رؤية تشكيلية للعرض لها خصوصيتها. وقد قسم المخرج القاعة إلى قسمين طوليين متوازيين: لجلوس الجمهور على الناحيتين المتقابلتين والمساحة بينهما للعرض المسرحى، مع مستويين للتمثيل: المستوى الأيمن فى مدخل القاعة المستطيلة تمثل عليه مشاهد (مجلس الأشراف) ومواقف متفرقة لأفراد من أسرة السيد عمر مكرم، والمستوى الأيسر تشخص عليه المواقف الدرامية الخاصة بمحمد على باشا وابن السيد عمر مكرم (صالح) المتفق معه على تمثيل دور أبيه أمام الباشا للإيهام بأنه السيد عمر مكرم، حتى لا تتفاقم حالة الباشا المرضية لو علم بوفاة السيد عمر مكرم صديقه اللدود.

لم يحذف ناصر عبد المنعم من النص مشهد المواجهة بين الصديقين كما حدث فى عرض سعد أردش، ولم يضع حوار الجوقة فى الافتتاحية على صوت فردى مسجل له أو لغيره، كما فعل سعد أردش، وكان اختياره لمواضع المناظر بحيث يواجه منظر قصر الباشا مقر مجلس الأشراف ومقر نواب الشعب فالباشا قرر الصعود إلى القلعة مقرًا لحكمه على غير ما اتفق مع السيد عمر مكرم الذى كان يريد أن يكون مقر الحاكم بين الناس أسفل القلعة، لمزيد من إحساس الحاكم بالشعب إحساسًا حميميًا دافئًا، وبهذه المواجهة بين موقعين يشكل كل منهما ثقلاً فى مواجهة الآخر، فعل المخرج دور المواقع فى فعل الحدث واحترامه، وخلق جمالية درامية، تشف بالمسكوت عنه من حيث تحصن كل طرف من أطراف الصراع (الوالى ونواب الشعب) بموقعه الذى يستمد منه مكانته وقوته. كما كان فصله المكانى لما يدور على الحقيقة، وما يدار على سبيل الاسترجاع التشخيصى الموهم.

من هنا يتنوع الأداء التمثيلى والتكوينات مابين الأداء التشخيصى المسترجع لأحداث ماضية بين طرفى الصراع الرئيسيين (الباشا ونقيب الأشراف) فى منطقة وسطية باعتبار الوسط هدفًا من أهداف نجاح عملية التفاوض أو العتاب.

كذلك حقق المخرج حالة احتفالية بتلاحم العرض مع الجمهور وتواصل الماضى مع الحاضر، وبذلك كان أقرب إلى احتفالية من الاحتفاليات الشعبية خاصة وأن مناطق التشخيص مفتوحة على الجمهور الذى امتد على مدى منطقتين متوازيتين على خطين طوليين يبدأ كل منهما من حافة المنصة اليمنى التى خصصت لتشخيص مشاهد الأشراف «مجلسهم وبيت السيد عمر مكرم» وتنتهى عند حافة المنصة اليسرى فى نهاية القاعة المستطيلة، تلك التى يعاد عليها تصوير الحدث فى ديوان الباشا وفى قصره، مع حصر المنطقة الوسطى ما بين المنصتين وخطى جلوس المتفرجين لتشخيص إعادة التصوير المسترجع للصراع الماضى بين الباشا والسيد عمر مكرم أو إعادة إنتاجه، وبذلك عنى العرض، انطلاقاً من النص، من قصدية إعادة إنتاج الحادثة التاريخية بتصورات حداثية تتيح أمام جمهور المسرح المصرى المعاصر فكرة الدلالات المتعددة للإنتاج المسرحى الواحد ومن ثم تعدد دلالات التلقى.

ولا شك أن هناك بوناً شاسعاً بين رؤية أحد رواد المخرجين - من الجيل الثالث - أصحاب الفكر الذى تأثر بمرحلة النظم الشمولية وما صاحبها من التقيد بخط فكرى تلتزم باحتذائه على طول الخط ورؤية أحد المخرجين الشبان، الذين عاشوا مرحلة الانفتاح الثقافى والفكرى وتمرسوا بالتوجهات التجريبية فى ظل الاحتكاكات المتبادلة بين شباب المسرحيين العالميين فى دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وتفاعلوا بالمشاهدة والمناقشة والمشاركة الإبداعية.

● الممثل إنسان يعمل بجسده، ويفعل ذلك أمام الجمهور. وإذا توقف عن أن يعامل جسده بنفس الطريقة التى يتعامل بها كل إنسان مع جسده فى حياته اليومية، وإذا توقف هذا الجسد عن أن يكون أداة طيعة، وقادرة على القيام بفعل روحى معين، وإذا استغل هذا الجسد بهدف المال وإثارة الجمهور للإعجاب به؛ فإن فن "التمثيل" سيصبح شيئاً من قبيل مهنة "العهر".



3 دقات

● مسرحية «صعلوك يربح المليون» للكاتب لينين الرملى، والمخرج يحيى محمود يتم عرضها خلال ديسمبر القادم بقاعة الحكمة بساقية الصاوى، العرض تمثيل إسلام محمود، بسمة ماهر، فاروق قاسم، على ربيع، ديكور عبد الله الشاعر، إضاءة خالد كمال.

فى مهرجان الجزائر يتحدثون عن هذا العرض

"فاطمة" بوابة الدخول إلى لبنان والواقع العربى المعاصر



روجيه عساف مزج التجربة بالتوثيق فى حكاية لم تنته فصولها بعد

كان "بوابة فاطمة" هو حديث الناس فى مهرجان الجزائر..

من "بوابة فاطمة" دخل الجمهور إلى لبنان، بل وإلى أزمة العرب المعاصرين، هناك "فاطمة" حقيقية، أطلقوا اسمها على منطقة حدودية – قرية كفر حلا – يزورها الناس ليشهدوا الأرض التى انتهى احتلالها، ويتعرف الناس على "فاطمة" الفتاة التى أضناها البحث عن أمها بعد أن انهدم بيتها، ووجدتها بعد أن أعدمها الجنود الإسرائيليون على شجرة زيتون – رمز السلام – وتحاكم فاطمة بتهمة الحب.. فى واقع لم يعد فيه إلا الخراب. ولا يتبقى من عالمها سوى "باب".. هو الدليل الوحيد على وجودها. الباب القائم وسط الخراب مشهد دال فى العرض.. هناك أكثر من باب، وكل باب يفتح على حكاية أو حيز لبنانى مختلف، وكل مكان يؤدى إلى باب جديد يكشف أعماق المجتمع اللبنانى، ويتساءل الحكواتى الذى يربط الأمكنة والمشاهد: ما فائدة الأبواب المنصوبة فى أماكن خالية من الجدران.. هناك بوابات، وليست هناك منازل، كما أن هناك مفاتيح وليس هناك أبواب؟!.

وهكذا يضيف "روجيه عساف" مؤلف العرض ومخرجه إلى فاطمة الحقيقية، فاطمة الرمز الذى يشير إلى الإنسان اللبنانى بآلامه وآماله وطموحاته ومعاناته.

إنه عرض معجون برائحة الدخان الذى يشمه المتفرج عبر احتراق شجر الأرز. يجمع بين سمات العروض التجريبية وسمة التوثيق.. هناك شاشة عرض احتلت جزءاً كبيراً من المسرح، وهناك توثيق للأحداث بتسلسلها التاريخى، فهو يؤرخ للصراع اللبنانى الإسرائيلى بداية من 1971 إلى يوليو2006 ويرصد المعاناة التى تفتك بالحياة العربية تحت وطأة الوجود الإسرائيلى، ويرصد كذلك بعض الآفات الاجتماعية التى ظهرت على السطح نتيجة الحرب، من فقدان للهوية وضياع للحريات، فالمجتمع الذى عرضه "روجيه عساف" مجتمع محترق، شباب تائه.. مجنون، وأمهات، وسلاحف بحرية، ومنازل مهدمة، عشرات التناقضات التى تضج فى بيروت فتلهث معها فى مصارعة لأزمتها من أجل استعادة وجهها الجميل الذى شوهه الأعداء.

الحكواتى.. وعرائس الماريونيت

الشخصية المحركة والفاعلة فى العرض هى الحكواتى، الشاب الذى يحمل الكاميرا ليبحث فى عتمة الدمار عن شعاع ضوء وحيد، فيجد عُرساً ، يقترب أكثر.. يلتقط للعروس صوراً عدة، بكادرات مختلفة؛ وحينها يقترب أكثر ليكتشف أنها حبيبته، وها هى حرب جديدة تندلع داخله!! يخرج الشاب بعد انهيار وطنه وانهيار حبه ليجد جغرافيا المكان وقد تغيرت، انغلقت الطرقات وتهدمت الجسور، فينقطع عن العالم ويصبح محاصراً كالآخرين.. يجمعه بمن فى المكان علاقات ربما تكون متضادة، فكيف يتعايش بعضهم مع بعض، الجانى والمجنى عليه تحت مظلة واحدة. هنا تتفجر الأزمة وتتراكم الذكريات ويجد "المصور" نفسه مستسلماً لهذا الحصار الداخلى والخارجى معاً.. يحاول العودة من حيث أتى.. وكلما تقدم خطوة.. تعثر بحكاية تضاف إلى نسيج الأحداث الإنسانية التى تؤرخ للمجتمع.. سواء كانت تلك الأحداث عظيمة.. أم تافهة.

والحكواتى.. يظل شاهداً على الجميع، يصبح أحياناً شخصية رئيسية، وأحياناً أخرى نجده خارج الإطار، يأخذنا إلى أجواء ألف ليلة وليلة المبهرة فى سلاسة شديدة.. فهو الحكواتى.. وهو الشاب المصور، وهو المدرس الوقح الذى أغرى تلميذته وأوقعها فى شباكه.. إلخ. كان "روجيه" أو الحكواتى مثل لاعب الماريونيت القدير، استطاع بحنكته تحريك الشخصيات الذكورية بداخله جيداً حتى بدت كل منها مغايرة للأخرى.

الإخراج

استطاع "روجيه عساف" باقتدار من خلال الصور المتتابعة والسريعة كطلقات الرصاص، تعرية الواقع اجتماعياً وسياسياً، بل واقتصادياً، وأن يضع المشاهد فى بؤرة الحدث، ليجعله مشاركاً حتى يلمس بنفسه حقيقة ما يجرى ويشعر بمأساوية الواقع، كان ذلك واضحاً فى انهزام المصور، ومواجهة المرأتين العربية والأجنبية. والفتاة التى غرر بها أستاذها.. والأخرى التى لا هم لها سوى رسائل الموبايل الغرامية.. نماذج إنسانية أظهرها المخرج فى جرأة تُحسب له.

الممثلون.. والأدوار المتعددة فى واحد

جميل أن يستطيع ممثل واحد أن يجسد عدة شخصيات، وأن يقنع الجمهور بها، ثم يخرج منها ببراعة إلى غيرها.. كذلك جاء أداء "حنان الحاج" التى قامت بدور "فاطمة" ثم المرأة الحامل التى تلد فى زمن الحرب، ثم فتاة تستعد لزفافها.. ثم المرأة العربية، وكانت بارعة فى تصوير "الفتاة الضائعة" و "العروس السعيدة" رغم القصف والدمار ، والمرأة العربية المدافعة عن عروبتها والتى تقول الشعر فى مواجهة التهميش والإذلال.

كذلك كانت "ياسمين طوبيا" التى أدت أدوار: "الفتاة التى غرر بها مدرسها؛ فأُجهضت، وأصبحت مدمنة وذلك انتقاماً من نفسها، ثم المرأة الداعرة التى لا تقيم وزناً لجسدها محاولة التخلص منه.. ثم المرأة ذات اللكنة الأجنبية (إنجليزية، فرنسية) متبنية الموقف الصهيونى ضد المرأة العربية. ولعل هذا الموقف من أجمل وأكثر المشاهد المؤثرة فى العرض حيث بدا التناقض بين المرأتين واضحاً بشدة، ففى حين تزغرد العربية، كانت الأجنبية "ترطن" بعداء . وفى حين تبث الغربية كراهيتها للعرب .. كانت العربية تشدو بمقاطع من قصيدة لمحمود درويش: "إذا لم تكن شجراً يا حبيبى.. فكن حجراً.."!!

قصص كثيرة مرت عبر بوابة فاطمة.. الشاب الذى لا يهمه سوى الجنس والملذات والبحث عن الشهادات والحديث عن الحرية المزعومة، والفتاة التى تبحث عن لذة الحب فى رسائل الموبايل.. وآخر لا يربطه بالحياة إلا هاتفه الجوال وهو قابع تحت الأنقاض!!.

إنه عالم حقيقى ذلك الذى تدخلك فى تفاصيله بوابة فاطمة.. عالم أراد به المؤلف والمخرج والممثل : "روجيه عساف" الحقيقة، فهو ليس شفافاً ومثالياً .. بل مثله مثل كل المجتمعات شئنا أم أبينا. ملىء بالإغماء.. بل والموت أحياناً وذلك من خلال الجمل القصيرة واللغة التى امتازت بمناسبتها للحالة.. حيث الرومانسية بجانب القهر والجنوح والظلم.. مما جعل المشاهد منجذباً طوال العمل!!.

لقد نجح فريق العمل فى إدخال جمهوره من بوابته.. بوابة فاطمة.. ليدق الأبواب.. حتى وإن كانت وهمية.. علّ العالم يسمع صرخته!

صفاء البيلى



دخلت الجراج فى عرض «الإجراءات»

القاهرة كما يراها الشباب بعد منتصف الليل

عن أى الإجراءات أراد العرض المسرحى أن يحدثنا؟! ولماذا كانت كل هذه التوهة وانعدام الترابط؟! ثم هل التدخل التلغرافى المباشر من جانب المؤلف فى نهاية الحدث الدرامى جاء فى صالح التجربة ؟!

فى ظنى أن أفضل ما فى هذا العرض هو جرأته وإصراره على الاختلاف عن السائد والتقليدى ومحاولته نحت طريق مختلف وهادئ فى التعبير عن التغيرات الاجتماعية والسياسية التى تحدث فى الفترة الراهنة.

البداية مقلقة وما تطمنش

كان الصديق (محمد زعيمه) قد أبلغنى فى التليفون عن موعد ومكان العرض المسرحى "الإجراءات" والذى يقدم فى قاعة جهزت حديثاً لتكون مكاناً للعروض المسرحية بدلاً من استخدامها السابق كجراج سيارات – آه والله – (جراج بقى مسرح ما تستغربوش) فكثير من العروض الأوربية تقدم الآن على هذه الطريقة، جراج يحول إلى مسرح، بينى وبينكم لعنت معرفتى بزعيمه واختياراته وقلت فى بالى مش ممكن هافوتها له، وأكيد هاييجى اليوم اللى هاخليه يشوف فيه عرض تحت بير السلم، المهم سألت عن المخرج وعرفته بنفسى فرحب بى، وأكد أن العرض سيقدم بعد قليل، هم فقط يعدون القاعة؟! هى لسة القاعة ما جهزتش؟! ولا ده جزء من "الإجراءات"، الموضوع بالشكل ده ما يطمنش، فحتى مرتادى المكان إنما هم أصدقاء الممثلين والمخرج والمؤلف، هرب المخرج داخل القاعة وبعدها بقليل أعلن قاطع التذاكر عن بدء العرض المسرحى فحاولت الدخول مؤكداً معرفتى بالمخرج، وأننى مندوب جريدة "مسرحنا" بل وناقد منذ زمن طويل فلم يشفع لى أى شىء، واضطررت فى النهاية لدفع تذكرة الدخول وشعرت وقتها أنى أنا الوحيد اللى دفع تذكرة لمشاهدة العرض، ولما دلفت للقاعة وجدتها كما توقعت تماماً فقيرة، وحتى تجهيزاتها غير ملائمة فأشفقت على مجموعة العمل وقلت: كان الله فى عونهم، فإجراءات العرض على أى مسرح خاص بالدولة معطلة ولا تساعد المبدع المبتدئ على التركيز فى مشروعه المسرحى؟!

الموضوع وما فيه

يتناول العرض مجموعة قضايا متناثرة عن القاهرة فى آخر الليل، فبعد الثانية عشر مساءً يتجمع رواد المكان وهم (أمين شرطة وعسكرى مساعد له ولص هجّام ومساعده ومتسول وعاهرة وسواق تاكسى وصحفى) الكل ينتظر "الإجراءات" التى تحدث يومياً فى هذا المكان ويتساءل عنها.

المتسول الذى هو نقطة البداية يتململ فى مكانه ويتمخض ويعلن عن عدم رضاه عن حصيلة اليوم، بينما العاهرة تذهب لمكانها المعتاد لاصطياد الزبائن، والهجام ومساعده يتشاجران على حصيلة اليوم، أما الشرطى فتبدأ ورديته الليلية بالاطمئنان على التكوين العام والمعتاد محاولاً جذب انتباه العاهرة بأى وسيلة، فهو ولد سليط اللسان و"بتاع كله" يبيع ويشترى أى شىء المهم ترضى عنه العاهرة، ولكنها تنهره فمستواه لا يناسبها بالمرة، ولما تتداخل الأحداث نعرف أنهم جميعاً يعرفون بعضهم البعض، بل ويشتركون يومياً فى نسج نفس الأحداث والملابسات ولهم نفس التعليقات، الهّجام ينصُب على صديقه ومساعده ويكره العاهرة التى تكره الشرطى وسائق التاكسى، وتحاول استكشاف مساعد اللص، والشرطى متواطئ مع كل ما يحدث من مخالفات يومية بل ومشترك فى صنع معظمها، والسائق الذى يصدم يومياً شخصاً جديداً لا يبالى بمن صدمه ولا يهتم حتى بإسعافه وكذا الشرطى لا يبدى أى اهتمام بمحاولة إنقاذ المصدوم، ولكنه يصنع الشاى للهجّام ويحاول أن يبيع السجائر للعاهرة ويضطهد العسكرى، وكذا تتشابك النزوات والأحداث بالقدر الذى يعرى مجتمع الليل بالقاهرة بطريقة سافرة لها مغزى عام، وهو رصد التغيرات الاجتماعية والسياسية الرديئة والتى أصبحت عادية يمكن أن تقابلها يومياً فتمر مرور الكرام بلا أى معنى أو اهتمام.

ولما يدخل الصحفى المبتدئ وبائعة المناديل فإن شيئاً جديداً لا يحدث فى شبكة العلاقات، اللهم إلا بعض الاهتمام من جانب الصحفى لكشف المستور، أو تعليق مغلف بالحزن من جانب بائعة المناديل صاحبة الحكاية المكررة عن أسرتها التى لا تجد لقمة العيش؛ ولذا فهى تخرج حتى فى الأوقات غير المعتادة للقيام بدورها اليومى فى بيع المناديل لهذه الجماعة المعطلة ولا يحرك الأحداث للأمام سوى دخول فتاة تدّعى أنها أمريكية الأصل تدرس اللغة العربية بالجامعة، يدخل بعدها ذلك الرجل الجهم والذى نعرف من هيئته وطريقة إلقائه أنه الأمريكى الراصد لكل تغيرات المجتمع والمتابع الجيد للأحداث الجارية، ولكنه وعلى الطريقة التلغرافية يتهم الجميع ويعرضهم للقهر، ثم إنه يسحب الجثة لخارج المسرح؛ لتنتهى الأحداث نهاية غريبة حيث إننا ومع إيقاع موسيقى هادئ نفاجأ بالشرطى يسحب مجموعة من الملاءات البيضاء ويغطى بها الشخصيات واحداً تلو الآخر، وكأنه يعلق على تواطؤ المجتمع بأكمله ورضاه عن تلك الأوضاع المهينة التى تحدث فى نهاية كل ليلة بقاهرة المعز، أو أن المخرج قد أراد أن يعلق الحدث ويضعه تحت علامة استفهام كبيرة، فتلك الإجراءات لم يحدث منها شىء إلا ذلك التدخل الجمالى فى نهاية الحدث الدرامى والذى ذكرنى بنهاية الحدث الدرامى فى العرض الراقص (حيث تحدث الأشياء) والذى فاز فى أحد الأعوام الماضية بجائزة أفضل عرض فى المهرجان التجريبى، وكان من إخراج (محمد شفيق) حيث تنتهى الأحداث فى (حيث تحدث الأشياء)، والمخرج يقوم بوضع كل شخصية داخل كيس بلاستيك كتلك الأكياس التى تستخدم فى جمع القمامة، وكانت للحق نهاية مؤثرة للغاية.

أما فى عرض ـ الإجراءات ـ فإن الأحداث تنتهى ومازالت الخيوط الدرامية بلا تأثير حقيقى خاصة ذلك الموقف التلغرافى من جانب الأمريكى والأمريكية.

المؤلف هنا هو الصحفى (إسلام حامد) أظن أن بدايته طيبة، ولكنه مازال يحتاج للكثير كى يثبت أقدامه ككاتب فهو يتمتع بطريقة جيدة فى إدارة الحوار، ولكن القضية مازالت باهتة وتحتاج لعناية التكوين، كما بدا موضوع التدخل الأجنبى الأمريكى داخل النسيج العام باهتاً ولا يحمل دراما حقيقية، ثم ما هو الدور الذى يلعبه الصحفى المبتدئ؟ وماذا لو حذفنا هذه الشخصية من الحدث الدرامى؟! هل سيتأثر موضوع المسرحية وحدثها الدرامى بذلك؟!.

وكذا المخرج والممثل (شريف الشلقامى) والذى قام بدور الشرطى فهو يحتاج الكثير حتى يمتلك وجهة نظر يقدمها من خلال العرض المسرحى المراد تقديمه، ولكنه حرك ممثليه بشكل لائق، واختارهم أيضاً بشكل لائق خاصة شخصيات (العاهرة) والتى قامت بها إيمان مشهور، (المتسول) والذى قام به (أمير وجدى) وكذا (اللص ومساعده) وليد حمودة وجورج فوزى.

وقد لمع اختيار الممثلين لأزياء شخصياتهم المؤداة بحيث يستشعر المتلقى أنها مناسبة تماماً لطبيعة الدور المؤدى ـ خاصة المتسول وبائعة المناديل ـ مروة إمام ـ والتى أظن أنها ممثلة جيدة استطاعت الإلمام بطبيعة دورها برغم قصره.

أما يحيى نور الدين فى دور "العسكرى" فإنه كان يحتاج لفهم أكثر لطبيعة دوره والتى تراوحت بين الجاهل والخبيث، وكان الممثل دائماً يحاول أن يقترب من إفيهات غير ملائمة لطبيعة الموقف أو التناول.

وإن كانت فرقة "الجذور" لسه فى بدايتها إلا أنها تمتلك إمكانيات ممثلين لا بأس بها والمهم أن يكملوا مشواراً بدأوه فالبداية ليست سيئة، ناهيك عن ضعف الإمكانيات أو عادية السينوغرافيا أو قلة استخدام الموسيقى أو حتى عدم امتلاك الموضوع المقدم بالشكل الكافى، المهم جداً أنهم يسيرون فى اتجاه مختلف عن التقليدى والسائد، وهذا فى حد ذاته نجاح نحييهم عليه.

أحمد خميس

● الممثل الذى عليه أن يحقق فعل "العرى"، أى التضحية بذلك الذى يعد بداخله له قيمة نفسية كبرى، ينبغى أن يكون قادراً على إيضاح الحركات السيكولوجية فيما بعد وبالتحديد فى تلك الأجزاء التي تولد منه وتنبثق عنه.



● مسـرحية «إكليل الـغار» تطير هذا الأسـبوع إلى الأردن للمشـاركة فى فعاليات مهرجان المسرح الأردنى الرابع عشر للمحترفين «الدورة العربية الرابعة»، «إكليل الغار» تأليف أسامة نور الدين، وإخراج شادى سرور، وإنتاج فرقة مسرح الطليعة، بطولة خليل مرسى، منى حسين، إيمان رجائى، ديكور محمد سعد، موسيقى د. طارق مهران.



مهرجان شبرا الخيمة ومفهوم الهواية .. قراءة فى ثلاثة عروض

■ عز بدوى

هذه هى الدورة الخامسة عشرة، لهذا المهرجان، مهرجان شبرا الخيمة المسرحى، الذى تشارك فيه أكثر من جهة، ويقدم من خلاله، أنماطاً مسرحية متعددة، تمثل كل الاتجاهات الفنية والمسرحية، وهو ما يعطى لهذا التجمع أهمية ما، وإن كان السبب الأكثر أهمية، تحرر هذه الأنماط من كل مواصفات وشروط الإنتاج، بما لهذه المواصفات من تبعات تؤثر على كل ما هو فنى فى التجربة المسرحية، فتثقلها وتحددها وتوجه دفتها لوجهة معينة، إن جاز التعبير.

أن يوجد مهرجان للمسرح فهذا أمر عادى خاصة فى هذه الفترة، التى تعج بمهرجانات تفتقد الفاعلية، أما أن يوجد مهرجان للهواة بعيداً عن مواصفات الإنتاج المسرحى المشروط، ويصل لدورته الخامسة عشرة، فهو إذن يستحق التأمل.

المؤكد أن روح الهواية هى العنصر الأكثر تأثيراً، على أى حركة مسرحية فهذه الروح هى التى تجدد هذه الحركة وتضخ فيها الدماء وتغذيها بالعناصر الأكثر حيوية لتصبح هى السائدة والمسيطرة فتصاب بالتقليدية والتكرار والتكلس ومن ثم تحتاج بدورها لتلك الروح الهاوية، لتعاد الدورة من جديد، إنها دورة تشبه حياة الكائن الحى، وهذه الهواية هى التجدد والنماء.

والمؤكد أيضاً أن سياقنا الفنى بوجه عام، والمسرحى بوجه خاص، لا يعترف كثيراً بروح الهواية فى الفنون، بل يتخذها مطية للشهرة فالممثل على سبيل المثال يبدأ حياته الفنية هاوياً، انتظاراً للشهرة الزائفة، التى تجعله بعد قليل مقولباً ومتكرراً ومالكاً لصندوق أو جراب مملوء بالحيل التمثيلية والأدائية، يخرج منه ما يلائم الدور أو الشخصية، فيصبح غير قادر على التعبير (موهبته الأساسية).

أما فى حالة الهواية فالممثل هو هذا الشاب الذى يحاول التعبير عن نفسه وإمكانياته كطريق للبحث عن ذاته ومحاولة فهمها وتمثلها والتعامل معها.

وفى ظنى أن الحالة التى وصل لها مسرحنا المصرى، من طريق مسدود وعدم القدرة على الإمتاع الفنى والتناول الجاد لمشكلات واقعة، مرجعها الأساسى النظر للجانب الهاوى فى الفنون، بريبة وعدم تقدير وكثير من سوء الفهم.

مسرحية مترجمة

عن نص "سلافومير مروجيك" "ستربتيز" أو «التعرى قطعة قطعة»، قدم فرقة أبناء صلاح حامد بقصر ثقافة الفيوم هذا العرض إخراج محمد بطاى وإعداد مسرحى علاء عبد القوى، وهو من النصوص الصغيرة، التى تشغل فصلا واحداً، ويعتمد عدداً قليلاً من الممثلين.

إن هذه الخاصية سوف تحدد شروط وملامح التجربة برمتها فالنص المسرحى يدور حول موقف درامى محدد، لا يهتم بالتفصيلات المضمونية بل يقدم الحدث وقد تخلص من كل الزوائد والتفصيلات، ليصبح المتلقى فى مواجهة شخصيتين فى سجن وشخصية ثالثة صامتة تمارس ضدهما نوع محدد من التعذيب البدنى والنفسى وهو تجريدهما من الملابس قطعة قطعة، كنوع من العقاب

. و"ميروجيك" كاتب النص المسرحى يعتمد أسلوباً مسرحياً يتخذ من بداية الحدث، ذروته فى الوقت نفسه فلا مجال هنا لعرض الحدث، عرضاً تقليدياً، كما هو الحال فى النصوص الطويلة بل هو يتبع أسلوباً أكثر توافقاً مع طبيعة النص المسرحى ذى الفصل الواحد.

إن المتلقى منذ البداية، يواجه موقفاً درامياً، يعتمد أساساً على نقل حالة التوتر والإيقاع المتلاحق السريع، الذى يخص مصير الشخصية الدرامية، فهذا المصير عبّر عنه الكاتب، عبر تغليفه بنوع من الغموض، فلا يهتم بالأساس بعرض تاريخ الشخصية أو العوامل التى أدت لسجنها، أو التنكيل بها.



حاولت الرؤية الإخراجية إبراز هذه الطرائق الدرامية، وذلك عبر تحدد منطقة التمثيل بواسطة منظر مسرحى يمثل عازلاً من ثلاثة جوانب تمثل بانوراما تحدد جانبى المسرح، أما عمق المسرح فهو المكان الذى تدخل منها الشخصية الثالثة التى تمثل السجان، أو القائم بعملية التعذيب، والتى تعبر عن مطالبها عبر الإشارات المختزلة والدالة والتى تخص نزع ملابس الشخصيتين، أو الإشارات التى تقمع كل شخصية على حدة، إن هذه الإشارات المختزلة والدالة على القهر والهيمنة هى الأسلوب الذى عبر من خلاله "محمد منصور" عن شخصية السجان، بديلاً عن الحوار والاعتماد على الملامح المرعوبة والخائفة لدى يوسف ممدوح وباسم نبيل فى دور السجين الأول والسجين الثانى.

إن هذا النص الذى قام بترجمته الدكتور إبراهيم حمادة، حامل كل مواصفات المسرحية ذات الفصل الواحد فى اختزالها للحدث ودخولها مباشرة فى عمقه، وتخليص الحدث من كل التفصيلات التى من شأنها التأثير سلباً على إحداث نوع من الصدمة، كما أن هذا النص، فى سياق هذا المهرجان، يمثل العروض التى تعتمد نصاً عالمياً أو مترجماً وهو نوع سوف يتضافر مع أنواع مسرحية أخرى تمثل محتوى هذا المهرجان، من أساليب الكتابة المسرحية.

مسرحية محلية

أما نادى شباب المستقبل بالمنوفية فقد قدم نص «البوفية» تأليف على سالم وإخراج محمود عبد المعطى.

ينفتح المشهد الدرامى على مكتب لفرقة مسرحية والمكتب لمدير هذه الفرقة وهو المحرك الأساسى للفعل باعتباره الأكثر تأثيراً، ومؤلف مسرحى يعرض نصه المسرحى على هذا المدير وثلاث شخصيات يمثلون عمال البوفيه، هذا هو الوصف الخارجى للشخصيات، أما الجانب الآخر للشخوص فيتخذ شكلاً مغايراً للشكل الخارجى، وهو حجرة للتحقيق البوليسى للكاتب المسرحى (المؤلف) على يد مدير المسرح الذى يتخذ شكل المحقق الذى يقوم بالهيمنة على المجال الدرامى للمشهد وهو ما يذكر المتلقى للأجواء العبثية واللامعقولة فى أدبيات مسرح اللامعقول كما فى نصوص يوجين يونسكو على سبيل المثال فى مسرحية "ضحايا الواجب" حيث تختل العلاقات بشكل وحشى كأن يصبح مدير المسرح محققاً وقاهراً يستعذب إيلام المؤلف، على المستوى النفسى والبدنى وهو يستمد هذه السطوة من موقعه كمدير للمسرح، فالحجرة ليس بها سوى كرسيين أحدهما للمدير الذى يصدر أوامر التعذيب والأخر للمؤلف الذى يعانى من هذا التعذيب، والإشارة هى أن يطلب المدير من أعوانه مشروباً للمؤلف الذى يقوده حظه التعس لهذا المصير، فيطلب من المؤلف تغيير نصه المسرحى ويطلب منه أسماء المتعاونين معه من كتاب المسرح الذين تعلم منهم بأفق بوليسى، يذكرنا بالمحاكمة الذى تعرض لها السيد (ك) فى رواية فرانز كافكا، كما أن هذه التيمة تذكرنا أيضاً بنص "مسافر ليل" فيأخذ عامل التذاكر موقعاً مغايراً لطبيعة وظيفته ليصبح ديكتاتوراً وقاهراً والمؤكد أن على سالم استفاد من كل هذه المنجزات، أعنى مسرح العبث لدى يونسكو وراوية كافكا التى أصبحت علماً على أسلوب فى الكتابة.

وبصرياً حاول العرض طرح معنى يخص أن ما يحدث للمؤلف، قد يحدث للمتلقى وذلك عبر توزيع أكواب الشراب، الذى يتحول فى العرض لعلامة على المصير نفسه، بحيث يصبح المتلقى مشاركاً فى الحدث والمصير.

ويصبح المنظر المسرحى، دالاً على الجانب المضمونى للعرض، عبر صياغته كبانوراما تمثل كتاباً يفتح لتبرز تفصيلات تشكيلية تطرح ما يحدث للضحية من أدوات للتعذيب كالحبال والدمية المنتفخة من أثر التعذيب البدنى.

إن العرض حاول التعبير عن معانيه عبر الملابس الموحدة لعمال البوفيه، بملابس سوداء اللون، وعبر الاستخدام الخاص للإضاءة التى غالباً ما كانت تستخدم الألوان الساخنة، دلالة على الموقف.

ويبقى التحول الدرامى، الذى يخص تبادل الأدوار، حين يستحوذ المؤلف على كرسى مدير المسرح، الذى يعبر دلالياً على سطوته فيصبح فاقداً لموقعه، تفصيلة درامية تكتمل بها الرؤية المسرحية للنص والعرض معاً.

ويبقى العرض، قادراً على الحفاظ على أن الفعل أو الحدث يقوم أساساً على مفارقه، تبدت فى أسلوب الأداء التمثيلى، فتعمد على المبالغة الأدائية التى تطرح غرائبية الحدث، بشكل واع لطبيعة الشخصية لدى محمود عبد المعطى فى دور مدير المسرح، وبدرجة أقل مع التركيز على إبراز عدم فهم عبثية العلاقة، جاء أداء مصطفى مراد لدور المؤلف.

عرض كنسى

«مسجون وسجان» هو العرض المسرحى الذى قدمته فرقة "افامينا" الإسكندرية، وهو عرض كنسى من تأليف وإخراج شريف نبيل.

وصفة الكنسية هنا تخص بالأساس نوعية الكتابة المسرحية، التى تتخذ من فن المسرح أسلوباً لطرح نوعية محددة من الثيمات، التى غالباً ما تدور حول حدث درامى من شأنه التعبير عن مضمون أخلاقى له القدرة على الوعظ والإرشاد فى قالب درامى وهو قالب مسرحى نشأ فى أحضان الكنيسة بغرض الوعظ بأسلوب غير منفر، ويبقى نص Every Man أو «كل إنسان» بالترجمة الحرفية للكلمة هو النص الأكثر شهرة فى هذا المجال وهو من نصوص العصور الوسطى، بعد أن فكت الكنيسة – حينذاك – الحصار عن المسرح بوصفه فناً من الممكن الاستعانة به لتقريب حكايات الكتاب المقدس من أذهان المؤمنين، فكان هذا الجنس الفنى، الذى يصور المعجزات الربانية بغرض الوعظ، وغالباً ما تكون شخوص هذا النوع مجردة فى هويتها المضمونية، فتتخذ من الصفات أسماء كالإنسان، الفادى، الشحاذ ... إلخ.

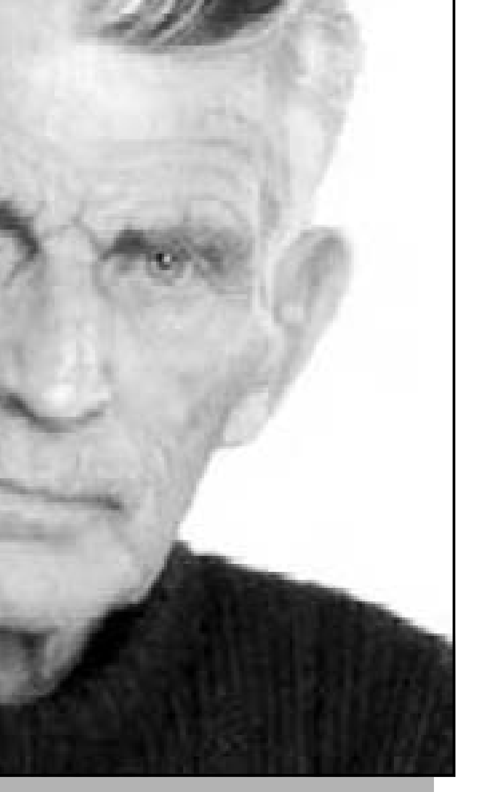
ودرامياً يقدم العرض شخصيتين تمثلان الأب، الأم، – ربما يكونان آدم، وحواء – يتأملان مصير البشر وما آل إليه من ابتعاد عن الخير والصواب.

فى صياغة تحكم هؤلاء البشر، وما صنعوه من آثام وشرور، جعلت الحياة أكثر تعقيداً وصعوبة، كما أن العرض منذ البداية يبدأ حدثه الدرامى عبر شخصية تقوم بالتعليق الخارجى للحدث، أو بمعنى آخر، من خارج الحدث الدرامى، قادمة من صالة المشاهدين كأسلوب فى إشراك المتلقى فى الحدث، ودلالة على أن ما يطرح يمسه بالأساس، إن هذا الأسلوب أو التقنية التى استخدمها العرض تبغى فى الأساس سرداً لحيوات مختلفة ومتعددة لإفساد الحياة بشكل وعظى منذ مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشيخوخة، وهى عادة تصاع فى حدث يقوم به ثلاثة أشخاص (الأب، الأم، الابن)، كصياغة لتلك الثلاثية فى الدين المسيحى، إلا أن الصياغة الفنية للعرض حاولت جاهدة أن تجعل الحدث مجرداً للدلالة على مصير الكائن بشكل عام.

وهو ما خلص العرض من كثير الجانب الوعظى والأخلاقى ليلتقى بشكل ما مع ما يخص الإنسان بعيداً عن هويته الدينية المحددة، وهو ما يبرر عرضه والاستمتاع به ويبقى للرؤية التشكيلية التى وضعها وفيق وجيه وموسيقى نادر نبيل وأداء يوستنيا سان فى دور "نوال"، سارة سوزان عاطف فى دور "فوزية"، أمجد جورج فى دور "صادق"، بيشوى طلعت فى دور "إنسان"، مينا عاطف فى دور "عادل"، مينا سعيد فى دور "المسئول"، أكبر أثراً فى ذلك.

■ عز الدين بدوى

صمويل بيكيت مقاومة التفسير



أكد بيكيت ذات مرة: "لقد قدمت عملاً. ما الذى يمكن أن يفعله الناس به.. ليس فيما أكترث له. لقد حافظت على عادتى دائماً فى التخلى عن كتابة المقدمات النقدية لما أكتبه". ولهذا السبب، مهما التمس المخرجون أو النقاد تفسيراً لجودو، فإنه (أى بيكيت) لا يتجاهل أسئلتهم فحسب، بل إنه يوحى بالارتياب فى أى تفسير يقدمونه.

مثلان هنا قد يكفيان للإشارة لطريقة بيكيت فى التعامل مع مثل هؤلاء. حين سأله "آلان شنيدرز" عمن أو عما يكون جودو؟ فإنه أجاب: "لو أننى أعرف لكنت قد ذكرت ذلك فى مسرحيتى". أما "كولن دوكورث" الذى عرض عليه وجهة نظر تربط بين جودو وبين شخصيات "الكوميديا الإلهية" لدانتى، مشيراً إلى أن شخصيات جودو "فلاديمير، واستراجون، وبوزو، ولاكى" بمثابة نسخ حديثة لشخصيات دانتى فإنه اعتذر برفق من البروفيسور "كولن" قائلا: "لم يخطر ذلك ببالى قط.. ولكن على الرحب والسعة"!

ورغم أن كثيراً من النقاد قد اتفق مع الرأى الذى كتبه البروفيسور كولن فإن بيكيت ظل مصمماً على رأيه. لقد كان يرغب بشدة فى عدم تشفير الأعمال الإبداعية كما تفعل دائماً الكتابات النقدية. مفضلاً التأكيد مراراً على عقيدته التى عبّر عنها ذات مرة قائلاً: "إن مفتاح أعمالى كلها يمكن أن نجده فى كلمة (محتمل)".

من جهة أخرى نجده قد علق ذات مرة على أن "كلوف" و"هام" فى مسرحية "نهاية اللعبة" هما ديدى و"جوجو" فى مسرحية "فى انتظار جودو" ولكن فى لقاء جديد لاحق على لقائهما الأول. بل إنه أضاف: "وهما فى الحقيقة ليسا إلا أنا وسوزان". هنا – ولأول مرة – يحيل إلى علاقته الشخصية بسوزان التى تزوجها عام 1961.حيث وجد منذ العام 1950 أنه قد بات من الصعوبة بمكان الانفصال، قدر صعوبة الاستمرار فى العلاقة. هذا الموقف المتأزم استجاب له بيكيت إبداعياً – كما يقول – فى مسرحيته "نهاية اللعبة". على الرغم من أن هذه الإحالة التي قام بها بيكيت قد تكون لغير ما سبب إلا الحد من الحرية التفسيرية للمخرجين والممثلين والنقاد.

بالرغم من أن بيكيت لم يسمح إلا بإجراء حوار شخصى وحيد، فإن خطاباته ومكاتباته لأصدقائه وزملائه قد عبَّرت عن أمنيته فى الحد من المسارات المتهورة للعرض المسرحى المعتمدة على محاولات تفسيرية لا علاقة لها بالنص. وبالتالى الحد من الاستجابات المتوقعة من الجمهور إزاء عرض يستند على هذه المحاولات التفسيرية.

صديقه المقرب "چان مارتن" الذى لعب دور لاكى فى العرض الأول لجودو عام 1953فى باريس قال أثناء البروفات إنه لاحظ أن بيكيت كما لو أنه كان راغباً فى ألا يمثل الممثلون. لقد كان ما يريده منهم هو أن يفعلوا ما جاء فى النص فقط وما يطلبه – هو شخصياً – منهم، وحين كانوا يقدمون على التمثيل كان يفاجئ الجميع بموجات غضب عنيفة. لقد كان يعتقد أن الممثل حين يرغب فى التمثيل فإنه سوف يقوم بتمثيل تفسيره للشخصية وللموقف وليس للشخصية والموقف كما يريدهما بيكيت والمدوَّنة فى نصه.

المثير فى حياة بيكيت أنه حين كان يقوم بإخراج مسرحياته بنفسه كان يقوم بأشياء تبدو متناقضة جداً. على سبيل المثال فى عام 1975حين أخرج جودو فى مسرح برلين فإنه قد عمَّق الأثر الكئيب للنص رغم أنه كان يصر علي أن مسرحيته ليست إلا كوميديا وإن كانت قاتمة. بينما فى عام 1978 حين أخرج "والتر أسموس" المسرحية ذاتها فى أكاديمية بروكلين للموسيقى تحت إشراف بيكيت، فإن الأخير – بيكيت – أصر على أن يكون العرض كوميدياً، بل إنه أكد على ضرورة التفاعل الكوميدى بين الممثلين وبين جمهور العرض.

من كل ما سبق يتبين أن عدم تأكد بيكيت من (تأكيداته) من المحتمل أن تمنحنا الأرضية المناسبة للعديد من التفسيرات أكثر مما نتوقع أساساً فى المسرح.

ما يقوله بيكيت خارج نصوصه ليس غير مؤكد فحسب، بل غير معتد به أيضاً. أما حين كان يتعامل مع نصوصه كمخرج أو كمشارك فإنه كان ينقلب إلى وجهة النظر النقدية التى تجعل منه مفسراً مثل أغلب النقاد.

لقد قال يوماً "لديدربيير": "إن أفضل النصوص المسرحية إمكاناً هى تلك التى تخلو من (الممثل).. النص فحسب.. أنا أجتهد فى كتابة واحدة الآن".

غير أن النصوص دائماً ما تجعلنا لا نطمئن لما يقوله كتابها، وهي أيضا – أى النصوص – تدفعنا كى ننظر فى النص ذاته دون أن نجهد أنفسنا لنوفق بين تفسيراتنا، وبين ما يقوله الكتاب عنها فى أى موقف بعيداً عن (النص).

لقد أكد بيكيت أن النجاح المبكر لمسرحيته الأولى (جودو) قد اعتمد بالأساس على (إساءة الفهم) فإن النقاد والجمهور أصروا – على السواء – على تأويل الجوانب الإليجورية (الرمزية) التى قام العرض بمقاومتها مقاومته لأى تعريف أو تحديد. ولكنه لم يكن متأكداً من ذلك تماماً. ولكننا – كقراء – يمكننا أن نقوم بعملية التفسير بعيداً عن كل ما كتبه أو قاله. حتى ولو كان ذلك أكثر الأشياء التى كان بيكيت يرفضها بشدة.

تبدأ مسرحيته "مرتجلة أوهايو" [التى تعد دراما إليجورية عن (القراءة) نفسها] بشخصية (القارئ) قائلا مرتين "لم يتبق إلا القليل كى يحكى" وتنتهى بإعادته للجملة نفسها "لم يتبق إلا القليل كى يحكى". هذا التعبير النهائي عن الفراغ، مهما يبدو، يعد اعترافاً غامضاً بحتمية (الفراغ). من أجل ذلك فإن العناية بما يعنيه (الفراغ) أو (اللاشىء) يأتى فى النهاية كخاتمة مهما كان وجود هذا (الفراغ) أو (اللاشىء) فى خارطة النص.

وبتتبع هذا المنطق المتأزم فى موقع بيكيت ككاتب مسرحى وكمخرج وكضد ناقد anti- critc فإن لكل منا الحق فى مخالفته الرأى وأيضا فى معارضة هذا الذى يمكن وصفه بأنه رغبة فى "الالتزام بالتعبير".

إن أول أعمال بيكيت قد نصبت الصليب كلحظة محورية فى تطور الدراما الغربية، كدراما معارضة لكل من الواقعية النفسية لدى تشيكوف، وإبسن، وسترندبرج، وللمسرحة العارية للجسد التي دافع عنها آرتو، إن كل الكتاب السابق ذكرهم قد أصبحوا علامات مفصلية كأعمالهم على حد سواء. ولقد كانت المشكلة المركزية التي واجهتهم هي ما الذى يمكن للغة أن تفعله ولا تفعله أيضاً. حيث إن اللغة لم تعد تقدم كوسيلة للاتصال المباشر أو كمرآة يمكن للمرء أن ينظر من خلالها للحظات النفسية للشخصية. بالأحرى استخدمت اللغة بنحوها وتراكيبها – وخصوصا – بقوة تناصها لجعل القارئ / المتفرج يأخذ فى اعتباره كم نعتمد على اللغة، وكم نحن فى حاجة لأن نكون حذرين تجاه العنف الذى تمارسه اللغة ضدنا.

ولتفسير تحوّل بيكيت للمسرح، كتب بيكيت ذات مرة، "حينما كنت أعمل فى رواية "وات" wattشعرت بالحاجة إلى خلق مساحة صغيرة من الفضاء، يمكننى من خلالها التحكم فى المكان الذى يقف فيه الناس ويتحركون، ولقد برق فى ذهنى خاطر كتبت على إثره "انتظار جودو".

هذه الحاجة للتحكم يمكن أن تشير إلى الشكل الذى كتب بيكيت مسرحياته الأخيرة مطابقاً له. إن مفهوم المساحة المختلفة حتَّم على مسرحياته الأخيرة أن تكون بهذا الشكل، بكل صرامة تكوينه، ودقة تصميمه؛ وهى صرامة ودقة كان الغرض منها قبل كل شىء إحباط أى نشاط تفسيرى يمكن أن يقوم به قارئ أو ناقد أو ممثل أو غيره. وكبت أى محاولة لتشفير النص وجعله ساحة للألغاز. إن ما كان يقوم به بيكيت – طوال حياته العامرة بالنصوص – ليس إلا مقاومة مستمرة للتفسير.

الدراسة كاملة على موقع الكاتب صمويل بيكيت على شبكة الإنترنت.«مايكل ورتون»
www.samuel-beckett.net

ترجمة: **حاتم حافظ**

عرض أرجنتينى عن الكراهية

على مسرح "سان مارتن" ببيونس آيرس بالأرجنتين، عُرضت مؤخراً مسرحية "الإصرار" للكاتبة "جريسيلدا جامبارو" والمخرجة "كرستينا بانيجاس".

كتبت المسرحية ما بين سبتمبر وأكتوبر 2004 بعد الهجوم الشيشانى على مدرسة بيسلان بروسيا والذى راح ضحيته أكثر من 300 طفل وطفلة، وقد حمّلت الكاتبة الطرفين الشيشانى والروسى مسئولية المأساة، حيث لم تستجب الحكومة الروسية للمطالب الشيشانية، ولم تسع للتفاوض معها لتفادى الكارثة.

العرض يتناول حياة أربعة أشخاص لجأوا إلى كوخ بدائى فى منطقة جبلية هرباً من الحرب الدائرة هم "زايدا" الأم الشابة التى أصابها الذهول عندما شاهدت ابنها ضمن الضحايا، وزوجها "أنثوا" وأخيها "بوريس" الذى يحاول إيقاف دوامة الرعب بلا فائدة، وشخصاً آخر يدعى "سالين ثيوسو" وهو اللامبالى بما يحدث من وحشية.. ويدور الصراع بين الجميع لتتكشف دائرة الكراهية والرعب والرغبة فى الثأر التى تحوّل الأم إلى قاتلة لزوجها ربما كنوع من التنفيس عن العجز والكراهية.

وفى حوار للكاتبة مع المذيعة لوجان بيكابا، قالت: "عندما قرأت الخبر فى الصحيفة استغرقنى الحدث تماماً، حتى ارتسمت فى مخيلتى صورة أولية للمسرحية.. روعنى كثرة عدد الضحايا من الأطفال، وصدمنى القرار الأعمى الذى اتخذته الحكومة الروسية بعدم التفاوض. وأضافت: "إن حدوث الكارثة حملنى بأثقال كالجبال من الغضب، كان لابد أن أعبّر عنها وأن أكتبها حتى لا أختنق بها".

ورداً على سؤال عن كيفية الكتابة قالت: "ربما أكون قد فكرت قليلاً قبل الكتابة، ولكنى عندما بدأت كانت مشاعرى هى التى تقودنى، الغضب هو الذى يرسم لى المشاهد، واحداً تلو الآخر، لم أكن أبحث عن كلمات، كنت أنطقها بألسنة الشخصيات.. كنت أنا الحدث نفسه.

وكانت الكلمات والجمل والشخصيات والمشاهد تأتى من بعيد جداً.. من عمق مشاعرى..".

قام بالتمثيل فى العرض كارولينا فال، جابو كرويا، هوراثيوم أكوستا، وساندرو نون ثياتا.

ترجمة : **ريهام السيد**



● المخرج أحمد إسماعيل «المشرف على مشروع مسرح الجرن» بدأ فى وضع التصور النهائى لخطة العروض المسرحية التى تقدم خلال هذا ا لموسم فى إطار هذه التجربة التى يتبناها الفنان د. أحمد نوار «رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة» يذكر أن الإدارة المركزية للتدريب بالهيئة انتهت مؤخراً من تنفيذ دورة تدريبية خاصة لعدد من المخرجين المشاركين فى مشروع مسرح الجرن.

الأوبرا مسرح الفقرا

لحظة الميلاد لأى جسد ليست ذكرى تمر علينا بعد عام أو عامين أو قرن أو قرنين ، بل هى تحمل كمّا من الدروس.. وتعطينا العديد من الأبعاد لفهم الأشياء واستيعابها .. وتطويرها امتدادا للمنشأ والأصل وللغرض الذى وجدت من أجله .. وإلا ضل المطورون والمحدثون وخرجت أفكارهم وإبداعاتهم تخريباً وتضليلاً للأجيال القادمة ...

عرفنا منذ زمن بعيد المسرح الأوبرالى بشكله الحالى ولغاته وأصوله الإيطالية القوية الواضحة .. وللحق فلأحفاد الرومان إسهامات كبيرة لا تنكر على الفن الأوبرالى وتطوره ولكن هل الأوبرا إيطالية المنشأ .. الحقيقة التى يجب أن نذكرها أنه بعد بحث وتدقيق تبين للباحثين فى أصول الآداب والفنون، أن الأوبرا نشأت فى مكان آخر وعلى يد أناس آخرين، البداية كانت عند اليونانيين القدماء حيث كانت هناك بعض الفرق التى تقدم عروضا تمثيلية راقصة وأخرى تمثيلية موسيقية غنائية وكان يقدمها ويتابعها ويهتم بها عامة الشعب وفقراؤه ، فكانت ملاذا لهم .. ولكنها لم تكن كأوبرا زماننا هذا ، فواتت الفكرة مجموعة من الكتاب والموسيقيين الإيطاليين بأن يحيوا تراث هؤلاء الفنانين اليونانيين القدامى .. ولأن هؤلاء الكتاب والموسيقيين من الطبقة الأرستقراطية ، فقد طوروها وقدموها بطرق وأفكار وأشكال تناسب تلك الطبقة ، فتحولت هذه النوعية من فن الفقراء إلى فن للأغنياء.. وبعدها انتشر هذا الفن فى كل أرجاء أوربا ومنها إلى العالم بأسره ، فجذبت هذه العروض الراقية الكثيرين وشيئا فشيئا أصبح هذا الفن لجميع من يتذوقونه فقراء وأغنياء ...

ويعود تاريخ الأوبرا بشكلها الحديث واسمها الحالى إلى القرن السادس عشر بعد الميلاد .. والتى كما ذكرنا من قبل نشأت فى إيطاليا على يد مجموعة من الفنانين والموسيقيين .. والبداية كانت عند الموسيقى الشهير جاكوب برى " Jacopo Peri" عندما قدم أوبرا دافين"Dafne" تروى قصة أبولو الذى يقع فى غرام حورية البحر .. وقد اقترح تسمية هذا الفن بأوبرا "Opera " وهى كلمة إيطالية تعنى العمل وهى مستوحاة مما تبذله مجموعة العمل من مجهود إضافة إلى نشأتها بين طبقة العاملين الكادحين البسطاء فى اليونان القديمة.. وليعطى انطباعاً للمتابعين بمدى النظام والانضباط التام لكل من يعمل فى هذا الفن وليوحى أيضا بالجمع بين الغناء والعزف الفردى والكورالى ...

فى بداية تكوينها بشكلها الحديث ، كانت تقدم داخل الأماكن المغلقة للخاصة فقط ، إلى أن بدأت تقام فى منتصف القرن السابع عشر كرنفالات لعدة أيام سنويا تقدم فيها العروض الأوبرالية للعامة من الجماهير .. وقد انتشرت من مدينة إيطالية إلى أخرى ثم من دولة أوربية إلى أخرى ومنها إلى المستعمرات المختلفة لهذه الدول ، إلى أن أصبحت أحد أهم الفنون فى العالم .. وتعد الأوبرا هى المسرح الوحيد الذى يصاحبه أوركسترا موسيقى كامل بآلاته المتعددة فى أشكالها ونغماتها .. وهناك اثنان من القادة ـ المايسترو ـ أحدهما لقيادة الفرقة الموسيقية (الأوركسترا) والآخر يقود المؤدين أفرادا ومجاميع ...

وجوانب التطوير فى فن الأوبرا كثيرة ، فالتطوير كان فى الأزياء المستخدمة .. والديكورات الخاصة جدا والمتجددة أكثر من أى نوعية مسرحية أخرى .. والتجديد الدائم فى التأليف الموسيقى والأداء .. وظهور عدة مدارس، لكل منها طبيعة مميزة .. وأيضا إضافة آلات جديدة للأوركسترا لتقديم تابلوهات متجددة ومتنوعة...

لم يعد الفن الأوبرالى فناً متكاملاً تمثيلاً وغناءً ورقصاً ، فقد تم فصل التمثيل الراقص الصامت الإيقاعى كفن مستقل ، أطلق عليه فن الباليه وقد أضيف إليه الكثير من الأبعاد البدنية .. واستقر الفن الأوبرالى عند التمثيل الغنائى وقد أصبح أكثر تفردا وتحررا إلا من القواعد الأساسية والضوابط التى وضعها مؤسسوه .. ومن أركان الأوبرا المؤدون من النساء والرجال والتى تقسم أصواتهم حسب قوتها، فيطلق على الصوت الحاد للنساء سوبرانو "Soprano" والمتوسط ميزوسبرانو "Mezzo-soprano" والغليظ ألطو "alto" والصوت الضعيف للرجال باص "Bass" والعميق باريتون-"Bar-itone" والضعيف العميق باص باريتون "Baritone ـ Bass" والقوى جدا تينور "Tenor" وأخيرا القوى المعتدل كونترتينور "Countertenor" وهو المناسب للأدوار البطولية ويتم توظيف هذه الأصوات من خلال المؤلف الموسيقى لخلق توليفة متجانسة لا تسمع معها الأذن ما يشذ عن سلاسة الإيقاع خاصة وأن العرض الأوبرالى يعتمد بشكل كبير على الأداء الصوتى أكثر من الحركى ...

عندما يأخذنا الحديث عن الأوبرا ومؤديها .. فلابد أن تُذكر أعظم مغنية أوبرا فى تاريخ البشرية ، الأمريكية



المولد واليونانية الأصل ماريا كالاس "Maria Callas" صاحبة الصوت القوى الساحر والمميز.. وجزء مهم من الدراما الملحمية الأوبرالية والحديث عنها يطول نؤجله لوقت لاحق ...

وتاريخ الأوبرا زاخر بموسيقيين عظام ، ففى بلد المنشأ يذكر التاريخ الإيطالى كلاوديو مونفيردى "Claudio Monteverdi" أول من انتبه له محبو الفنون بفنه الجديد ودون جيوفانى "Don Giovanni" بعروضه الجادة، والعظيم وصاحب الهزليات ومؤلفه الشهير زواج فيجارو، موتسارت "Mozart".

وبعد انتشار الفن الأوبرالى فى أوربا والعالم ضمت الذاكرة أيضا الفيلسوف الموسيقى الرائع ريتشارد فاجنر "Richard Wagner" عامود أوبرا ألمانيا .. وصاحب اللوللى جان فيليب رامو "Jean-Philippe Rameau" الأب الروحى لأوبرا فرنسا .. وأيضا موتست موسورجسكى "Modest Mussorgsky" الذى جعل أوبرا روسيا المنافس الأكبر للأوبرا الإيطالية.. وغيرهم فى أوبرات أخرى كالأوبرا الإنجليزية والأمريكية والأوبرا الصينية المميزة والتى أعادت تكاملية هذا الفن ، فتقدموه فى شكل تمثيلى، تعبيرى، غنائى، راقص .. وقد غلفوه برقصاتهم المميزة.. والكلام يطول عن هذه الأوبرات، التى يحتاج كل واحد منها إلى أكثر من ذكره فى عبارة واحدة أو بضع عبارات .. ولنتحدث عن كل منهم بشكل منفرد لاحقا... اكتسبت دور الأوبرا فى العالم أهمية كبرى وباتت معلما لدولها مثل مسرح فيينا بالنمسا ومسرح باريس بفرنسا والمسرح الملكى بإنجلترا والبولشوى بروسيا والمتروبوليتان بأمريكا ولكن يظل الأعظم والأكثر شهرة فى العالم والأعلى مقاما لمن يؤدى عروضه به مسرح مدينة الميلان الكبير والشهير لا سكالا "La Scala " فى إيطاليا ...

والشىء بالشىء يذكر، فهناك محاولات جادة لتقديم أوبرا باللغة العربية فى مصر وبعض الدول العربية .. ومع تكرار المحاولة قد نتمكن من تقديم فن أوبرالى حقيقى ، يعبر عن شعوبنا وحضارتنا ويحقق الحلم القديم لأول وأكبر المحاولين الموسيقى خالد الذكر سيد درويش ...

المصادر :

www.dmoz.org
www.historyworld.net
www.musiclessonsonline.co.uk

جمال المراغى

مســـرحنا

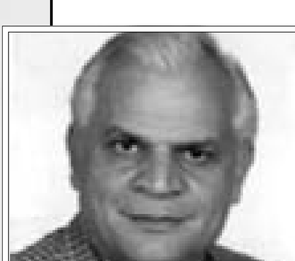
السنة الأولى - العدد 19- الاثنين 19 /2007/11

نصوص مسرحية

نص مسرحى
من تأليف:
تنيســى
وليـــامز

المتـــلوفة [2-1]





ترجمة:
■ أحمد عبد الفتاح

ولد (تنسى وليامز) أو(توماس لانير ويليامز) فى 26 مارس عام 1911 فى مدينة كولومباس بولاية ميسيسبى الأمريكية.

وكان أبوه بائعاً جوالاً للأحذية، وأمه إحدى القيادات الدينية. وقد انتقلت أسرته، التى ضمت أخته الكبرى "روز"، إلى سانت لويس عام 1918 بعد ولادة أخيه الأصغر "والتر داكين".

ولحساسيته الشديدة ورقته، وجد صعوبة كبيرة بعد الانتقال من مدينة صغيرة فى الجنوب إلى مدينة كبيرة فى الشمال. وقد جعله صغر جسمه ولكنته الجنوبية، وعدم اهتمامه بالرياضة هدفاً لسخرية زملائه

فى المدرسة، وقد دفعه كل هذا إلى الاقتراب من أخته وممارسة الكتابة.

المتـــــلوفة

الجزء الثانى

الشخصيات

■ سلست ■ هنرى ■ ترينكت ■ سليم ■ برونو ■ ماكسى ■ الفتاة الطائرة ■ كوب ■ بيرنى ■ فتاة على البار ■ بيوسى كوين ■ تيجر ■ شرطة الميناء

المكان :

فندق (الدولار الفضى) فى جنوب شارع (رامبرت) بالمقاطعة الفرنسية القديمة فى ولاية (نيو أوليانز) يجلس موظف نوبة الليل فى كرسى متحرك، يسمح له بأن يريح قدميه على البنك المنخفض... يقرأ كتاب نكات.. يستطيع تحويل أية مكالمة تليفونية إلى أى مكان فى الفندق عندما يدق جرس السويتش يوجد سلم من الخشب الرمادى اللون للهبوط من أعلى، ويستخدم أحياناً كإطار للإقامة. يؤدى هذا السلم إلى حجرة واحدة هى حجرة (ترينكت).. عندما يرفع الستار نسمع الكورال يغنى الأجزاء الأولى من شعر الافتتاحية.

المشهد الرابع

(حينما يسدل الستار وتضاء مقدمة المسرح.. برونو يتجاهل شرطة الميناء. ترينكت.. يطلبون تصريح برونو الذى يخرجه فى بطء شديد...)

ترينكت: عنده تصريح.. فهو أخى الأصغر.. وكنا واقفين هنا لنقرر أين نذهب بعد ذلك؟

شرطة الميناء: أجل.. حسن.. لا تدخل هنا.. هذا المكان مخالف للوائح..

ترينكت: لن نذهب إلى هذا البار.. سنذهب إلى الكاتدرائية لنضىء شموع عيد الميلاد أليس كذلك؟

برونو: أجل يا أم.. أخت **(شرطة الميناء يفحصون البار ثم ينظرون خارج المسرح ويرحلون)..**

ترينكت: هذا.. هذا.. فلنبحث عن صديقك الآن..

برونو: لا أريد إيذاءه، ولكننا لم نخرج لمقابلته بغايا..

ترينكت: لست منهن.. بل أنا امرأة محترمة وبنت ناس.. ولكن لم تخطئ كثيراً انظر هنا.. هنا.. **(تفتح حافظة نقودها.. وتخرج لفافة من أوراق النقد)** انظر إلى هذه اللفافة ذات الأخضر والأسود، يمكنك أن تقتنى حصاناً.. ولكن من ذا يريد حصاناً.. ليست النقود هى مشكلتى.. ولست بخيلة، إنما مشكلتى.. **(ترفع يداً مرتعشة إلى ثديها الأيمن)..**

برونو: ما هى؟

ترينكت: مشكلة إنسانية.. إنسانية، شخص واحد فقط يعرفها.. شخص واحد فقط يعرفها.. شخص واحد فى هذا العالم..

برونو: وما هى مشكلتك؟

ترينكت: إنها المخلوقة الوحيدة التى تعرفها، وكنت أثور فيها.. ولكن الليلة فقط خدعتنى بصورة مخيفة إنها.. **(تحرك قبضة يدها المغطاة بالقفاز فى الهواء).**

برونو: هل تخشين أن تقصى لى هذه المشكلة؟

ترينكت: إنها شىء.. شىء **(لا تستطيع أن تقاوم الاعتراف)..**

برونو: **(يتلعثم)** كل شىء هو شىء..

ترينكت: هذا الشىء هو..

ترينكت: يا إلهى.. إنها هى.. سلست تقف أمامى، **(تمسك برونو من أزرار جاكتته وتجذبه نحوها ضاغطة وجهها فى صدره.. بينما تظهر سلست تترنح أعلى المسرح.. وتغنى بلا لحن).**

سلست: الجوز الخيل.. والعربية.. الجوز الخيل والعربية.. كل العربية **(عند كلمة "العربية" تصل إلى المنطقة المضيئة، ثم تستدير إلى الأمام.. تفتح البالطو، عيناها مفتوحتان على اتساعهما بشكل هزلى داعر، تحاول جذب انتباه شخص عبر الشارع. ثم تستأنف الغناء والتمايل والرقص)..**

ترينكت: آه.. يا إلهى.. هل ذهبت تلك المخلوقة المزعجة التى تغنى وهى تمشى لتجذب انتباه السكارى، عندما يسمعون صوتها فى مقهى "يوهيما" يضحكون ويقولون "هنا تأتى السيدة معزة إنها لم ترنى أليس كذلك؟ فلو رأتنى ستصيح وتنعتنى بالمجرمة.. أتمنى أن تسجن.. والآن.. أسرع ابحث عن صديقك فهو الذى أريد فى عيد الميلاد **(تسير خطوات قليلة بعيداً عن برونو كى يبدو الحديث حماسياً)..** فهو طويل.. لون الذهب.. رأسه لون النار.. أعرف.. أذكر هذه البشرة.. إنها مثل شعاع الشمس على الجليد.. أعرف ذلك وأذكره جيداً.. **(يظهر سليم مع سلست، يدخلان من اليسار تدعم بدانتها طوله. تصرخ ترينكت)** تصيدته سكيرة عجوز.. تخلص منها بسرعة.. هذه المرأة مجرمة.. لصة.. موصومة.. قذرة.. تصيد الرجال للحصول على ثمن مشروب..

سلست: سمعتك يا آنى جونز.. **(تستدير.. فلاشات من الضوء الأزرق ممزوجاً بالأبيض على أرضية المسرح كما لو كانت بطارية استيلين بلا صوت.. تمخر عباب الشارع، تلقى ظلالاً فنتازية طويلة.. داخل البار.. البيانو يعزف مرة أخرى)..**

ترينكت: لقد خرجت من السجن منذ ساعة.. أقسم أنها تشرب منقوع الصرم..

سلست: سمعت هذه أيضاً.. **(تتسمر كاللبؤة التى تنهض الأرض قبل أن ترد).**

برونو: سليم.. سليم.. **(لا يقترب برونو من سلست التى تخرس سليم)..**

ترينكت: **(بصيحة عنيفة صاخبة)** لا تناديه.. اذهب وأت به..

سلست: حاول.. لقد لمس صدرى.. لمس نهدى..

ترينكت: **(بوحشية)** اصمتى.. اصمتى.. **(تبصق سلست عليها من بعيد)..**

إنها تبصق.. أين "البلجوم"، فأينما تبصق ساحرة فإن ذلك يجلب ضفدع الطين.. **(يبدو برونو مسروراً الآن.. يتلعثم فى سكر.. يستند سليم على مقعد على المسرح)..**

سليم: صراع القطط..

برونو: تعال.. هذه معها نقود..

سليم: آه.. كلهم ملعونات..

ترينكت: أحذرك يا سلست.. فقد وكلت أكبر محام فى المدينة.. محامى جنايات لم يخسر قضية واحدة، ولن أبخل بأى مصاريف لأضعك فى مستشفى الولاية، مستشفى المجرمين المجانين.. خبز وماء فقط.. بلا خمر.. هنا ما سوف.. **(تتقدم سلست للأمام وتخطف حافظة ترينكت)** **لصة.. لصة.. أوقفوا هذه اللصة (منهل معارك الهنود الحمر، تختفى سلست خارج المسرح.. يسير سليم ببطء أسفل حافة مقدمة المسرح وتجلس عليها.. تغيير فى الضوء والموسيقى.. يبدأ البيانو فى عزف أغنية "لا تتحدث عنى عندما لا أكون موجودة)..**

ترينكت: هيه.. سرقت محفظة خالية.. أخرجت النقود منها.. انظر.. إنها هنا فى يدى **(تحمل يدها لفافة النقود)** والآن أسرعا.. وأحضرا لنا سيارة أجرة قبل أن ألقى حتفى فى هذه الناصية.. **(يأخذ برونو سليم ويسيران فى غمغمة مؤشرة، بينما يدخل الكورال إلى أعلى المسرح ويغنى)..**

"سيكون للجائعين ليلة
يسحبونها أضوأ من نهار
وعندها سيمشون.. يجب أن ينسو
إن النور لهم لن يستقر
معجزة.. معجزة..
نحلم بخلود ونهار..
نلهو ونمرح كيف نشاء
ونلتفت ونصيح
نلهو ونمرح كيف نشاء

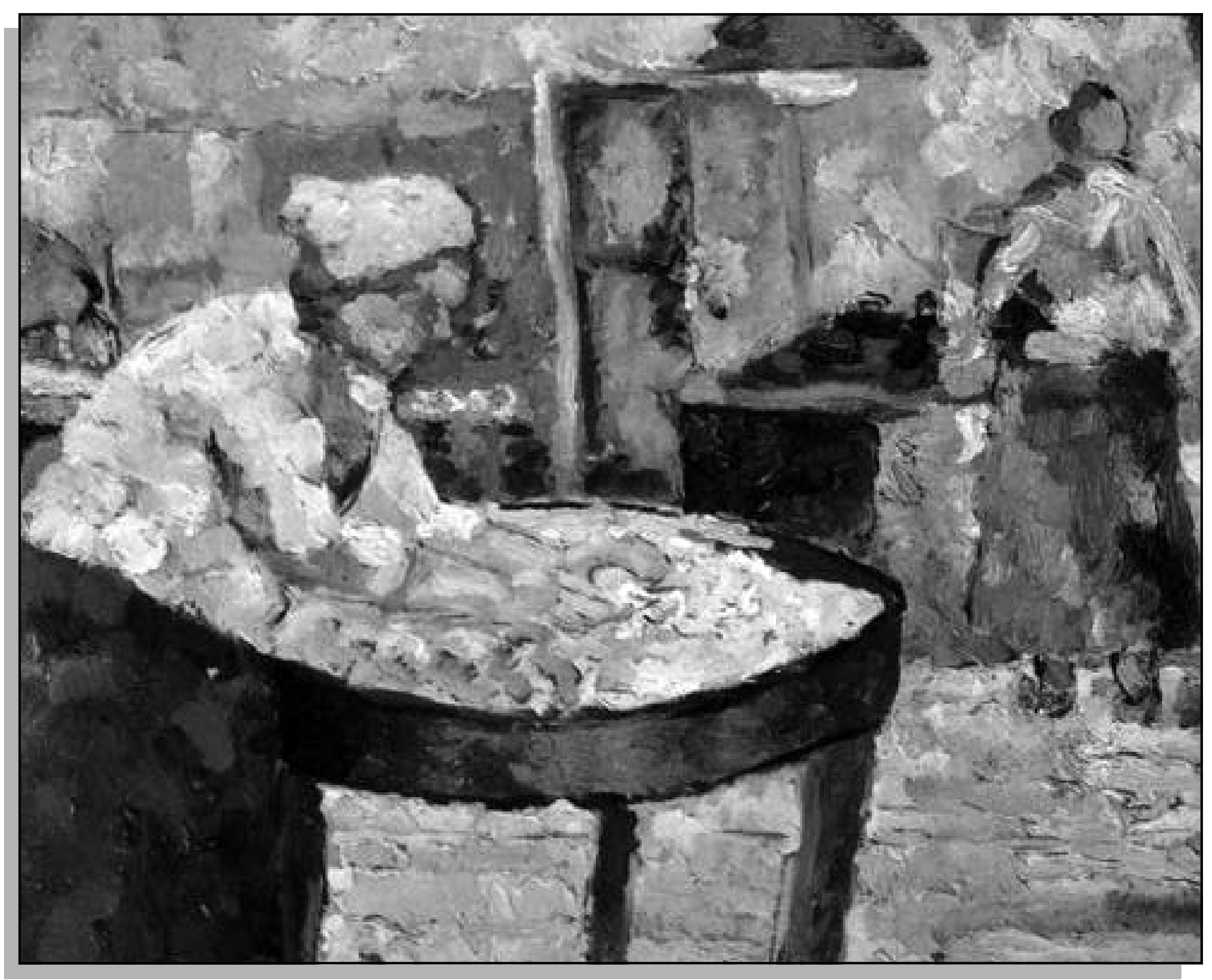


نلتفت ونصيح
معجزة.. معجزة..
لعبة سحرية يلعبها الأطفال
(يعتم أعلى المسرح أثناء خروج الكورال)..

المشهد الخامس

(حجرة نوم ترينكت، بينما هى تصعد من السلم الخارجى مع سليم الذى يستند عليها).

ترينكت: حسن.. وصلنا.. أتصورت أننا سننجح؟
سليم: نعم.. تصورت أننا سننجح..
ترينكت: لم أكن متأكدة.. أعنى أننا تساندنا.. وها نحن معاً.. وها هو منزل الصغير.
سليم: ليس فاخراً جداً..
ترينكت: ليس فاخراً ولكنى أستريح فيه.. إنه بيتى.. عشت هنا قبل أن تهبط علىّ الثروة من آبار البترول وأصبحت أعتز بهذه الحجرة وسأظل فيها إلى الأبد.. أنت تعلم أنه من الممكن أن تعتز بالحجرة التى تعيش فيها.. كأن تحب شخصاً وتعيش معه.. لو وجدت هذا الشخص.. أسكن وحدى هنا.. وهناك مزية إضافية، باب من الخارج.. وهذه مزية مهمة جداً.. خصوصاً إذا.. أنا عندما يأتى ضيف فى الليل.. لن.. آه.. لن تضطر للدخول من باب مدخل الفندق مثلما يحدث فى الفنادق الكبرى...
سليم: **(يتفحص المنزل)** يحدث..
ترينكت: مع أى شخص.. يحدث مع كل شخص..
سليم: **(فى شك)** هيه.
ترينكت: إنك طويل جداً لدرجة أن السقف يبدو قليل الارتفاع.. اخلع البالطو واجلس..
سليم: لن أخلع قبل أن أقرر هل أريد البقاء هنا أم لا.
ترينكت: **(فى عصبية)** أوه..
سليم: أستطيع أن أهتم بنفسى فى موقف مثل هذا وأى مشكلة يورطنى فيها ذلك الملعون (بروك) فى العطلة الماضية ورطنى مع عجوز عربيدة تشغل جناحين فى فندق (كريستت) وعندما وجدت نفسى وحدى مع تلك الشاذة، وهذا شىء غير طبيعى بالتأكيد، وعندما قالت لى (أنا جاريتك) قلت لا بأس أرينى لون نقودك؟
ترينكت: **(فى حزن)** آه..
سليم: ماذا تعنين بـ (آه)..
ترينكت: فقط.. أقصد؟
سليم: (   ) أوه.. ثم قالت العجوز الشاذة.. يا سيدى إنا جاريك ونقودى خضراء مثل الخس وجيدة ورنانة كالذهب.. قلت: جاريتى إذن.. لا تصغى.. دعينى أراهم.. أرينى لون نقودك..
ترينكت: هل تطلب منى أنا أم..؟
سليم: أقول لك.. هذا ما حدث فى العطلة الماضية، والذى بسببه تركت بيتى فى عيد الميلاد.. تلك الشخصية الشاذة.. ثم ركعت على ركبتيها وقالت: اضربنى.. اضربنى، ولم ألمسها تلك الشاذة، وعندما فكرت فى الأمر، وأمام إصرار تلك الشاذة أن أضربها لا بأس.. انهضى ثم نهضت فألصقتها فى المرآة حتى أن الزجاج تهشم "والآن يا جارية.. لا أريد سماع الوصف.. أريد أن أرى نقودك.. ما هذه القذارة التى تضعينها هناك؟"
ترينكت: أنا؟
سليم: أنت.
ترينكت: أغلى بعض الماء لأعد لك القهوة.. **(تخرج من خلف شاشة مثبتة أو معلقة)..**
سليم: هل تشعرين بألم فى قلبك..؟
ترينكت: أوه.. لا.. لماذا؟
سليم: لأنك تضعين يديك على صدرك.. **(يقترب ليسحب يدها بعيداً.. تنظر إليه وتعيد الكرة)**
ترينكت: لا.. لا.. لا.. **(فزعة.. ليتوقف.. تلتقط صورة من المرآة)** انظر إلى هذه الصورة.. أيمكنك أن تميزنى.. أقف بين العمدة ورئيس السوق الدولية، فى ذاك الوقت كنت أعمل فى مجال العلاقات العامة وكانوا يسموننى (ونش تكساس).. فأنا التى أعددت مراسم جنازة مستر (ياس) نعم.. لقد قررت دفن مستر (ياس) أعددت مراسم جنازة حقيقية.. لا لا.. **(يمد يده مرة أخرى لإبعاد يدها عن صدرها)** لأجل مستر (ياس) (يتضح جلياً أن هذا هو محور حياتها)..
سليم: هناك شىء غير طبيعى فى هذا المكان.
ترينكت: لا.. حملت مستر (ياس) عبر شارع "سانت شارلز".. وشارع القنال فى كفن طويل وأكاليل من الزهور وفرقة موسيقية تعزف لحناً جنائزياً.. وكنت أقود الفرقة الموسيقية وأسير أمام الجنازة مرتدية ثياب حداد سوداء ووشاح أسود **(يصل مرة أخرى إلى يدها المنقبضة إلى صدرها)** لا.. لا.. وانتهى كل شىء فى حديقة (أودين بارك) ثم أتعرف ماذا حدث **(يشيح سليم بوجهه عنها.. ولا يهتم)**.. أمطرت السماء.. كأنها أول مرة تمطر على الأرض.. القطط والكلاب.. والسلاحف والسحالى.. انقضت الجنازة ولاذت الفرقة بالفرار.. وانتهى كل شىء فى محنة السحب المطرة قطط تصرخ **(تندفع إلى خلف الشاشة)..**
سليم: شىء.. مقبضى..
ترينكت: **(تندفع إلى الخلف)** دعها تبرد أولاً قبل أن: **(يأخذ سليم الفنجان ويسكبه على الأرضية).. سكبته على الأرض.. سوف.. (تندفع خلف الشاشة تأتى بمنشفة لتزيل القهوة..)** الآن لم أعد أعمل فى مجال العلاقات العامة.. وكأنها حياة أخرى فى عالم آخر.. من الصعب تصور مدى الطاقة والثقة والاحترام الذى كان لدىّ عندما دخلت هذه المدينة.. إن الشخص يتغير بشكل جذرى عندما يحدث أى شىء يغير مجرى حياته.. أليس كذلك؟.. ألم تلحظ ذلك؟ **(صمت، تظهر سلست أمام الفندق تحمل حقيبتين حقيبتها وحقيبة ترينكت، تقف عند مقدمة السلم الخارجى المؤدى إلى حجرة ترينكت، يضرب الأرض بقدمه مرتين).**
سليم: هذا شىء غامض هنا.. غريب.. غير طبيعى.. مقبض..
ترينكت: لست أدرى ما هو سوى أنك لم تجلس ولم تتناول قهوتك.. هل هو شىء فىّ أنا؟ أنا إنسانة عادية وبسيطة، وأنت ضيفى وصديقى ولست جاريتك.. أعرف أن المدينة تقسو على أولئك الشبان الذين يأتونها خصوصاً إذا.. والآن تفضل بالجلوس.. ذلك يسعدنى..
سليم: لن أجلس ولن أمكث فى مكان مشبوه حتى أقرر إن كنت أود الجلوس أم لا.. فلتكونى جاريتى وأرينى لون نقودك الخضراء مثل الخس الجيد، الرنانة مثل الذهب **(تظل سلست عند مقدمة السلم وتضرب الأرض بقدميها مرة أخرى)..**
ترينكت: (باشمئزاز) إنها خضراء مثل الخس ورنانة لآن آبار البترول التى تركها لى أبى فى تكساس **(تضرب سلست قدميها فى الأرض، تضع حقيبة ترينكت فى جانب الممر وتضرب على حقيبتها)..**
سلست: **(فى صوت متراقص غريب، تقطع الكلمات)** سارة برنارة لها قدم واحدة والأخرى مصنوعة من الخشب، ولكن كانت تخطو على عكاز من الخشب **(تلقى برأسها فى الهوء وتضحك)..**
ترينكت: للأسف.. بعض الناس يختار ليلة عيد الميلاد ليتصرفوا بطريقة.. (سلست) **(تشوط حقيبة ترينكت فى مكان الأوركسترا بينما يدخل شرطى)..**
الشرطى: تحركى من هنا..
سلست: هذا ما أفعله **(تخرج فى اتجاه والشرطى فى الاتجاه الآخر).**
سليم: لا تجادلينى وإلا سألقى بك عبر الغرفة.. ثم..
ترينكت: أوه.. سليم.. إنك لا تقصد ذلك.. تقول ذلك لأنك تخشى أن يكون صديقك قد ورطك.. (سليم) إن شعرك أحمر ذهبى.. أحمر ذهبى.. بشرتك مثل شعاع الشمس على الجليد..
سليم: شراب.. ايتينى بشراب فعال..
ترينكت: ليس عندى.. ولكن لدى خمر التوكى هنا..
سليم: اشتر.. اذهبى بسرعة.. قبل أن أحطم هذه المرآة..
ترينكت: أنا لا أخشى أحداً يا سليم ولكن **(تصب كوباً من الخمر من الزجاجة البللورية هنا)..**
سليم: هل شربت منه أولاً.. أنا لا أشرب هذا..
ترينكت: لماذا.. أشكرك.. سأشرب أنا.. اعتدت عليه **(تبتلع الخمر.. ثم تعرض عليه الكوب).**
سليم: صبى لى فى كوب نظيف.. لا أريد أن أشرب فى كوبك حتى لا أصاب بالعدوى..
ترينكت: لا يليق أن تتحدث هكذا برغم أنك لا تقصد ذلك.. أتدرك منذ متى لم يدخل رجل هذه الحجرة؟ بضعة أعوام بدت وكأنها طول العمر عمر طويل.. **(تظر سلست مرة أخرى تقف عند مقدمة السلم، تضرب بقدميها كما لو كانت فى نوبة حراسة)..**
سليم: **(يسقط على السرير)** إنى مشلول.. فى حال إعياء تام **(تفتح سلست حقيبتها الكبيرة.. تخرج المفتاح وتصعد السلم وهى تقول: لا سعودة فى كل خطوة، تلاحظ ترينكت فتسرع لتحكم رتاج الباب، تحاول سلست فتح الباب بالمفتاح ثم تلقى برأسها إلى الخلف مثل كلب يتطلع إلى القمر ثم تصيح..)**
سلست: آنى جونز..
ترينكت: نعم.. إنها العاهرة التى قطعت حبيبتى فى الشارع **(تلاحظ وتطفئ النور كما لو كان سوف يحميها من هجوم سلست)..**
سلست: ستجدين حقيبتك الفارغة فى البالوعة حيث رميتها هناك أيتها الشاذة، وبها منديلك وصورة والدك الواقف بجوار "إليز الثانى".. الأفضل أن تخرجى وتأخذينها قبل أن يدفع بها عامل المجارى إلى البالوعة الكبيرة..
ترينكت: سلست.. عودى إلى مستشفى المجانين.. واطلبى المساعدة فأنت مجنونة.. تنبحين ككلب مجنون عند سلم حجرتى..
سلست: أخبرنى (بيرنى) و(كيتس) أنى كنت فى السجن أيتها الشاذة..
ترينكت: وأنت روجت كذبة دنيئة عنى.. ونقشتيها على الحائط ثم..
سلست: هذه هى حقيبتك.. فإنك فجرتى إلى المآدب أسوأ فساد هو أمهر والسفافة والمسخرة، إن علبة بودرتك فى البالوعة مع صورة والدك.. اللعنة.. لقد تركتنى فى الشارع **(تضرب بقدميها عندما تقول فى الشارع)** كل ما أملك موجود



في هذا الممر المغلق..
ترينكت: أنت تعرفين جيداً.. ولست في حاجة لأن أذكرك والآن.. اذهبي من هنا قبل أن.. فأمامي التليفون **(تلتقط التليفون)**..
سلست: شاذة.. فاسدة.. ملعونة..
ترينكت: (على التليفون) **(تجري سلست أسفل السلم تتوقف في فزع في قاع السلم من الأوركسترا.. تقف.. تمد يديها تسلم إليها الحقيبة من أسفل ترجع مترددة إلى أسفل السلم، تلقى عليه البودرة من حقيبة ترينكت وتبدأ مترددة..)**
أعتقد أنها..
سليم: كان يجب أن أكون في البيت ليلة الكريسماس حتى لا أكسر قلب أمي، فلو ذهبت لزيارتها في العطلة الماضية ولكني أجلس هنا في حالة شلل مع مومس شاذة، أين ذهب برونو الملعون..
ترينكت: **(على التليفون)** بيرني! ترينكت **(إضاءة خافتة على بيرني في السويتش في مدخل الفندق..** كن ظريفاً واشتر لي اثنين همبورجر من مطعم القلعة البيضاء، وباكو قهوة أيضاً وعد سريعاً ها هي خمسة دولارات إكرامية لك **(تقف سلست متهالكة في بقعة زرقاء خارج السلم)**..
سلست: على أية حال فأنا لست فاسدة. بل هي **(يسير بيرني ماراً بها إلى محل القلعة البيضاء)** بيرني؟ معبودي؟ **(يتجاهلها بينما يسير، يسقط سليم مرة أخرى من السرير تحل ترينكت رباط حذائه)**..
سليم: **(يغط في النوم)** مريضة.. غير طبيعية.. جارية..
ترينكت: أرجو أن تظل مستيقظاً معي..
سليم: أج هيه.. (يلتفت بعيداً عنها ويبدأ في الغطيط)..
ترينكت: حسن.. على أية حال معي شخص هنا.. بينما سلست وحدها ولست وحدي.. لست وحدي.. لكن هي وحدها..
سلست: **(غارقة في قاع السلم الخارجي)**

لست فاسدة. بل هي فاسدة **(تدير سلست الراديو، الراديو بدون صوت)**..
ترينكت: فات وقت إضاءة شموع عيد الميلاد..
ترينكت: **(يدخل الكورال في هدوء أمام الفندق بينما تعتم حجرة نوم ترينكت.. ويبدأ في الغناء)**.
الكورال: أعتقد لسبب مجهول..
أن الرحمة ستأتي هذا العام
للمتخاذلين.. والمتراجعين
للضالين للناشزين
معجزة.. معجزة..
سيجد السكينة والدفء
ذلك الشريد"
(ينفصل مغني فرد من المجموعة)
سيجدون السكينة والدفء
سوف يشبع ويستريح لحظة
بكلمة طيبة.. ببسمة
(الكورال): معجزة.. معجزة..
سوف يتلاشى الظلام للحظة قصيرة..
(يخرجون)...

المشهد السادس

(يأتي ضوء النهار.. تجلس (سلست) على الأريكة تحت شجرة عيد الميلاد.. تتنهد تحمل حقيبتها الضخمة على كتفها.. ثم تضاء غرفة ترينكت.. ترتدي كميونة.. جالسة على السرير.. يدخل سليم)..
ترينكت: صباح الخير.. ظننت أنك خرجت..
(يشيح بوجهه بعيداً عنها ليمشط شعره)..
سليم: توجد صور في الحمام.. هناك في نهاية الصالة.. وعبارات تقول "إذا أردت ممارسة الجنس مع امرأة خليعة فاطرق باب الغرفة رقم 307 وهذا رقم غرفتك..
ترينكت: أوه.. شيء بذيء من إنسان سافل، وأعتقد أنني أعرف من فعل ذلك..
سليم: أين حافظة نقودك..
ترينكت: أعرف من فعل ذلك.. إنها تلك

المتوحشة ليلة أمس..
سليم: إنك تتحدثين عن شيء وأنا أتحدث عن شيء آخر.. تقصدين أن الدعارة هي مهنتك.. إنها ليست سوى خدعة قذرة.. تستدرجين شخصاً إلى السرير دون أن يعلم أنه سوف يضاجع بغياً.. **(تتألم بنعومة ثم بشدة.. يضع سليم يده على فمه بينما يدخل برونو إلى الغرفة.. البحارة يسحبونها إلى الخلف.. تتلوى في سخرية عندما تراهما.. ثم تسقط على الأرض)**..
سليم: حافظتي.. أخذت حافظتي.. بها 86 دولاراً..
برونو: أنت عنيد..
سليم: لست عنيداً.. لقد أخذت حافظتي.
برونو: هل أنت بخير يا سيدتي؟
(تتلوى ترينكت بجوار السرير.. يعنف برونو سليم)..
برونو: أنت عدم الإحساس..
ليس عندك..
(يدفع ترينكت ويضعها على السرير)..
هل أنت بخير.. أنت بخير.. أليس كذلك يا آنسة؟
ترينكت: **(خائرة)** نعم..
برونو: متأكدة أنك بخير؟
ترينكت: خذه إلى الخارج من فضلك..
برونو: **(إلى سليم)** أخرج معي إلى الصالة يا أرعن..
سليم: لست أرعن.. لقد أخذت حافظتي تلك العاهرة.. الفاسدة، العاهرة أخفتها في مكان ما..
برونو: لم تأخذ المرأة حافظتك.. لقد أعطيتها لي لأحملها لك أيها الأرعن.
سليم: سأحصي النقود الموجودة بها.
(يبدأ في الرحيل)..
برونو: هذه آخر مرة أقضي إجازة معك.. لن يحدث هذا مرة أخرى مهما كانت الظروف..
(أثناء ذلك ترفع ترينكت يداً مرتعشة إلى صدرها)
ترينكت: أهه **(تفتح مفكرتها)** أيا مفكرتي.. عدنا إلى الألم مرة أخرى.

(يدخل المغنون من الجوانب.. تعزف الموسيقى.. ولكن لا أحد يغني ينتظرون شخصاً يدخل من أعلى المسرح من باب مدخل الفندق.. يرتدي بذلة سوداء من طراز رعاة البقر.. مزركشة بأزرار لامعة مثل الماس.. وقبعة.. يعزف اللحن مرة أخرى)..
الكورال:
(صمت طويل.. يعزف اللحن)
أعتقد...
(صمت طويل.. القائد يعزف.. يميل بالآلة الموسيقية إلى الأرض.. ثم يتقدم ذلك الذي يرتدي ملابس رعاة البقر (جاك) ويغني وحده ويده على الميكروفون).
هم في أعمار متقاربة..
أعتقد أن أصحاب العمر المائل..
وقبل أن يحل الموعد
سوف يقابلون صديقاً ويخبرونه
أن الخطأ لن يكون صحيحاً وإنما..
(الكورال): معجزة.. معجزة..
لن يكون الخطأ صواباً..
جـاك
سيقولونه مرات ومرات
حتى يصدقوا أنفسهم
ويعتقدوا أنه الصواب
يعني قبل أن تدق الأجراس.
(الكورال) : معجزة.. معجزة..
لن يكون الخطأ صواباً..

المشهد السابع

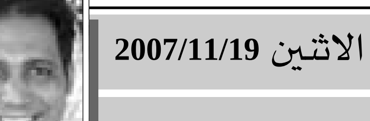
(في اليوم نفسه.. وقت العصر.. قطرات من المطر.. أضواء خافتة على ترينكت في حجرة نومها.. يعود بيرني إلى السويتش.. ما زالت سلست جالسة على الأريكة)..
ترينكت: **(على التليفون)** هل هي ما زالت هناك يا بيرني؟
بيرني: هي؟ **(يميل إلى الأمام في كرسيه المتحرك لينظر)** نعم..
ترينكت: ماذا تفعل يا بيرني؟
بيرني: لا شيء.. جالسة..
ترينكت: لن تجلس هكذا إلى الأبد..
بيرني: لا.. إن (كيتز) لا يحب ذلك.. وأبلغني أن أطردها.. وعندئذ قلت له، أعطني ديناميت..
ترينكت: لقد فكرت في هذه الأشياء هذا المساء..
فإن (سلست) ليست طبيعية.. يجب أن تعامل مثل الأطفال.. أتعرف هذا يا بيرني.. إنها غير مسئولة.. تتصرف بشكل طفولي.. لا تتحكم في أفعالها ولا يمكنها التفرقة بين الصواب والخطأ.. إنها تتصرف بشكل جنوني مثل الأطفال.. دون تفكير يا بيرني؟ سرقاتها من المتاجر مثلاً ليست سوى أفعال طفلة.. ترى الشيء وتريده ثم تلتقطه مثلما يلتقط طفل زهرة..
سلست: **(تنتبه قليلاً)** ماذا تقول عني؟
ترينكت: لا يمكن يا بيرني أن تضمر شراً لطفلة بسبب سوء أفعالها.. مهما كان ما تسببه لك من آلام.. فإنك تعرف حدودها وتغفر لها يا بيرني.. قل لها أن تصعد إلى غرفتي لنتناول كأساً من الخمر معاً فأنا مستعدة لنسيان الخصام..
سلست: **(تنهض في تثاقل)** ماذا تقول يا بيرني.. هيه؟
بيرني: اسمحي لي يا مس دوجان **(يتجه نحو سلست)** جاءتك دعوة.. مس دوجان تدعوك لتناول كأس من الخمر معها..
سلست: مستحيل.. إن لي كرامة؟
بيرني: نعم.. إنها قادمة يا مس دوجان..
سلست: أبداً.. حتى لو مت..
بيرني: إلى اللقاء يا مس دوجان.. **(يضع سماعة التليفون ويميل إلى الخلف مرة أخرى وفي يده كتاب النكات)**..
سلست: **(تجر فراءها الفئراني وتخرج بلا تردد.. تذهب مباشرة إلى السلم الخارجي المؤدي إلى حجرة**

(تـريـنـكـت).. تـسـمـع تـريـنـكـت خطـواتـهـا تـفـتـح الـبـاب.. تـدخـل سلست فى خيلاء..)
جئت أقول لك إن صداقتى ليست للبيع **(عـيـنـاهـا عـلـى زجـاجـة الخـمـر الموضوعة على المائدة.. تتوقف عن الكلام.. تـلـمـع عـيـنـاهـا.. وتـعـلـق أظافرها بالزجاجة).**
تـريـنـكـت: لابد أن السماء تمطر بالخارج.. معطفك مبلل.. دعينى أضعه بجوار المدفأة حتى يجف..
سلست: آه.. نعم.. شكراً **(تـلـمـع عـيـنـاهـا وتثبتهما على زجاجة الخمر)..**
تريـنـكـت: **إجلسى يا عزيزتى.. أتريدين كأساً من التوكى؟.**
سلست: آه.. نعم.. شكراً..
ترينكت: صُبّى لنفسك لو سمحت.. الزجاجة مليئة وما زال بها الكثير..
سلست: أين الزجاجة؟
ترينكت: تحت المائدة..
سلست: آه.. نعم.. شكراً..
تـريـنـكـت: حسن.. مثلما اعتدنا فى الأيام الماضية..
سلست: هل ما زلت عندك قطع البسكويت اللطيفة.. تعرفين الـ..
ترينكت: بسكويت الفانيليا المحشو بالكريمة نايبسكوس؟
سلست: نعم.. نعم.. نايبسكوس..
ترينكت: محتمل.. مازال عندى بعض منه..
سلست: **(نصف واقفة فى إثارة)** تضعينهم فى صندوق مستدير..
ترينكت: نعم فى هذا الصندوق المستدير.. لنرى هل بقى شىء منه..
سلست: أوه.. حسن.. من الصعب مقاومة بسكويت تايبسكوس المشحو، بالمقارنة إلى كعكة السكر أو الكوكى..
تريـنـكـت: **(فى صرخة ورعشة مفاجئة)** صرصار ميت فى الصندوق..
سلست: والآن.. إنه مجرد برغوث ميت فى الصندوق.. أعطنى هذا الصندوق سوف أتخلص من هذا البرغوث..
ترينكت: ليس فى الغرفة.. خارج البيت..
سلست: لا بأس.. خارج البيت..
(تضع الصرصار خارج الباب وتبدأ فى مضغ البسكويت فى الحال).
ترينكت: **(فى حزن مشفق)** سلست.. يجب ألا تأكلى بعد الصرصار.. مستحيل أن تأكلى.. الصرصار ميت .. أرجوك.. لا تأكلى بعد الصرصار..
سلست: يا عزيزتى.. فى أفخر المطاعم يأكل الناس بعد الصراصير فلنتجول فى المدينة غداً.. هيه.. نعم سوف نتجول فى المدينة ونتناول طعام الغداء فى مطعم (أرنادز).. أو مطعم (أوريستر روكفلر)؟ كبداية.. ثم قواقع و..
ترينكت: اكتشفت اليوم..
سلست: ماذا.. قلت إنك اكتشفت شيئاً اليوم؟
ترينكت: اليوم اكتشفنا.. برصاً فى السرير..
سلست: وهل هذا حشرة؟ انس ذلك.. حسن.. والآن بعد مطعم (أرنادز) نذهب إلى السينما؟
هيه؟ ثم نعود إلى المنزل سوياً يجب أن نواصل حياتنا معاً مرة أخرى.. هذا أمر ضرورى.. ضرورى.. يجب أن تستمر حياتنا مثلما كنا فى الماضى.. لأننا كنا سعداء قبل أن تجرح كل واحدة منا الأخرى فلن نجرح بعضنا مرة أخرى طالما عشنا.. أليس كذلك يا عزيزتى؟ هيه.. موسيقى.. أيوه موسيقى؟
ترينكت: أظن أننا يجب أن نخرج بعد قليل لنسمع قداس عيد الميلاد فى الكاتدرائية.. قداس المساء..
سلست: إن ملابسى مبللة جداً ولا أستطيع الخروج الليلة مرة أخرى يا ترينكت، فلنسمعه فى الراديو يا حبيبتى..
ترينكت: إن الكاتدرائية أكثر أمنا..
سلست: حسن أضيئى شمعة ودعى الراديو يغنى القداس يا عزيزتى..
ترينكت: لا.. لن يحدث التأثير نفسه.. المسيح حاضر وكذلك الأم المقدسة ولكن هنا..**(يترنح بحار سكير أعلى السلم.. يسمع صوتهما ويتوقف يحاول فتح الباب ثم يطرق).**
سلست: شخص ما يطرق الباب يا ترينكت.
(يتأثر صوتهما بالخمر تماماً)..
ترينكت: إن الفندق ملىء بالبحارة السكارى..
لا تدعيه يدخل.. سوف يشرب الخمر الموجودة لدينا..
سلست: سأنظر فى الخارج فقط..
ترينكت: لا.. لا تفعلى.. لا تدعيه يدخل.. لن أثق فى بحار مخمور بعد ليلة أمس **(تطل إلى الخارج.. ولكن البحار تراجع إلى الخلف.. توصد الباب)**.. لا أحد..
سلست: ولكنك فتحت الباب لشخص ما طرقه، فكيف علمت أن أحداً لم يدخل؟
ترينكت: أرجوك.. افهمى.. كيف يمكنه؟ وأين يمكن أن يكون تخيلى أن شخصاً ما دخل..
سلست: ليس ضرورياً يا ترينكت.. أعتقد دائماً فى الحضور الحقيقى آمنت دائماً فى الحضور الحقيقى..
(تنهض وتواجه الجمهور فى جو غامض)..
ترينكت: **(يشك)** آوه.. سلست أنا..
سلست: ليس بصوت مرتفع.
ترينكت: أذكر أنك عندما رأيت القبعات الملونة على رءوس الناس و..
سلست: لا.. ليست قبعات بل طراطير..
ترينكت: نعم طراطير من ألوان مختلفة وكنت تتنبئين بأفعالهم وأخلاقهم من لون الطرطور.. وقلت إن طوطورى بنفسجى..
سلست: توقفى عن الكلام.. اصمتى.. تصرفى بشكل طبيعى، دعى للحضور الفرصة أن يكشف عن نفسه.. سوف يكشف عن نفسه إنه ما زال فى الحجرة.. خذى قليلاً من الخمر يا عزيزتى..
(تعيد ملء أكوابهما.. يدخل (جاك) إلى مدخل الفندق من أعلى المسرح المفتوح.. مبتسماً فى نهاية المسرح يدق جرساً من مسافة بعيدة يصيح صوت سلست وغمغماتها أكثر غموضاً) كانت لى أخت كبرى فى مدرسة الراهبات وكانت تستقبل حضوراً خفياً قالت لى مرة إننى إذا انقطعت وأنكرنى أهلى وأصبحت وحيدة بلا وطن فى هذا الكون فقد يأتينى حضور خفى للسيدة العذراء فى الحجرة التى أكون بها.. وتقول إننى قد




أشم رائحة الزهور..
سلست: وانا أشم رائحة زهور.. وقالت إنها كانت تشم رائحة شموع تحترق.. وأنا أشم رائحة شموع.. وقالت إنها كانت تشم رائحة بخور وأنا أشم رائحة بخور.. وكانت تسمع جرساً يدق.. وأنا أسمع جرساً يدق.. **(يظهر المغنون من الجوانب)** أحس ذلك.. نعم أحس ذلك.. وأعرف.. السيدة المقدسة معنا فى الحجرة.. دخلت الحجرة فى الخفاء عندما فتحت الباب.. فتحت باب قلبك ودخلت السيدة العذراء..
(تركع على ركبتيها) مارى جونز سيدتنا؟ **(ثم فى همس مسموع)** اركعى يا ترينكت بجوارى! **(تتردد ترينكت لحظة.. ثم تركع بجوار سلست) تغيير منتظم فى الإضاءة.. يبدو كما لو كان قادماً من وراء الزجاج.،، للنافذة أضواء سقوط ظاهرى على المرأتين.. تمد سلست يدها كما لو كانت تستشعر الحضور الخفى.. ثم تصرخ فجأة وكأنها لمست ذلك الحضور)..**
ترينكت: ماذا؟.. ماذا؟..
سلست: **(راكعة على ركبتيها)** لمست ثوبها.. لمست ثوب السيدة العذراء..!
ترينكت أين هو؟ أين ثوب السيدة العذراء..
سلست: هنا.. **(تمسك يد ترينكت وتسحبها إلى الأمام)..**
ترينكت: (تقع فى منطقة الضوء) هنا؟
سلست: نعم.. هناك.. قبلى الثوب **(كلاهما تمد يدها إلى الخارج ثم تسحبها إلى الخلف إلى فمها كما لو كانتا تقبلان الثوب)..**
تريـنـكـت: **(تبكى فى عنف)** ذهب الألم من صدرى..
سلست: معجزة..
ترينكت: أخيراً..
سلست ، ترينكت: **(معاً)** أخيراً.. آه.. أخيراً..
(جاك يغنى وحده)..
وأخيراً.. آه أخيراً..
دقت أجراس الوهم..
تهتف.. وداعاً..
وداعاً للمادة.. للمادة الوداع
(المغنون الآخرون يغنون).
معجزة.. معجزة..
تدق أجراس الوهم.
(تبدأ سلست وترينكت فى الغناء معهم)
تحت أقواس الوهم
وسيجمعنا من حيث سقطنا
آه.. سوف تنهض فى خفة
والدهشة ملء عيوننا
نور الدهشة ملء العيون
معجزة.. معجزة..
نور الدهشة ملء العيون..
(يسير جاك وسطهم.. حاملاً قبعته)
لكن هذا حلم.. وهذا يحدث فى الحلم
لم نخلق من تراب الموت..
وهناك جاك.. جاك هناك.
أنا فقط.. ليس الآن.. ليس الآن..
معجزة.. معجزة..
(الكورس):
إنه يبتسم.. هذا يعنى أنه مازال هناك أمل..
(يتوقف الجرس..)
جاك: أنا جاك.. الذى يرتدى الأسود..
أحمل الزد وأدير عجلة الحظ..
توقف الجرس.. لأنى ابتسمت
أعنى أن ننسى لحظة..
معجزة.. معجزة..
(جاك يحرك قبعته من اليمين إلى اليسار مثل مصارعى الثيران.. ويهدى المعركة للمشاهدين)..

(ستار)





● نادى المسرح بقصر ثقافة الجيزة شارك ضمن فعاليات مهرجان المخرجة المسرحية بعرض "مرة واحد بيحلم" للكاتب الراحل مؤمن عبده، وإخراج عفت بركات، المسرحية عرضت مساء الجمعة الماضى على المسرح المكشوف بالأوبرا، شارك بالتمثيل فيها سمية الإمام، جمال عبد الناصر،دعاء شوقى، حازم الكفراوى، ديكور محمد جابر.

عناصر العرض المسرحى .. فى غناء الموال القصصى

هل يمكن اعتبار ما يقوم به الراوى أو المؤدى الشعبى عرضا مسرحيا؟

وإلى أى حد تتوفر عناصر المسرح فى أداء الراوى الشعبى أو مغنى، السيرة والموال القصصى؟!

قبل الإجابة على هذا السؤال لابد من الإفاضة فى تعريف المسرح .. والدراما والمؤدى الشعبى!

أولا: ما هو المسرح؟

يواجه تعريف المسرح مشكلة كبيرة، فلا نجد إجماعا على تعريف معين ففى حين يقصر قاموس أكسفورد المختصر تعريفه للمسرح على أنه "دار عرض"، نجد موسوعة المسرح فى العالم الصادرة عام 1977 تتجنب الدخول إلى منطقة التعريف ولا تتعرض لها، وتكتفى بذكر وتعداد أشكال المسرح. ويورد مجدى وهبة فى "معجم مصطلحات الأدب" تعريفين مختصرين لكلمة المسرح فيقول:

1-المسرح هو البناء الذى يحتوى على المثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة، ولاستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو الحال فى المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هو الحال فى مصر، فيقال المسرح القومى ويراد به الفرقة التمثيلية.

2 - الإنتاج المسرحى لمؤلف معين أو عدة مؤلفين فى عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكى فى فرنسا فى القرن السابع عشر.

ويلمس د. إبراهيم حمادة هذه المشكلة فيقول: "ما هو المسرح؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال فى تعريف يتكون من عبارات قد لا تفى بالغرض، أو قد تؤدى إلى صورة مهزوزة، وإنما قراءة النصوص المسرحية ومشاهدتها ممثلة، والاطلاع على تحليلاتها تفضى إلى خلق حس للتذوق والتميز يكون أجدى من التعريفات المجردة".

ودائرة المعارف البريطانية تقصر فن المسرح على العروض الحية التى يكون فيها الفعل موجها بدقة، وتخطيط محكم، نحو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما.

ويعرف "جوليا هيلتون" المسرح بأنه" فن الأداء الحى التلقائى العابر". ويعرف د. حمادة إبراهيم المسرح كعرض بـ "أنه ليس زيادة تضاف إلى المسرحية المكتوبة، بل هو يدخل فى صميم المسرح وجوهره، فالمسرحية كتبت لتعرض، وهذه الغاية أو هذا المصير هو الذى يجعل منها مسرحية، وبدونه لا تتحقق لها هذه الصفة، بل لا تكون سوى نص مكتوب «مجرد حوار، نص مكتوب على الورق له شكل العمل لا أكثر».

ويعرف يوسف إدريس المسرح فيقول: "المسرح هو المكان أو الاجتماع الذى تتفرج فيه على الشىء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة "فرجة" أو رؤية أو مشاهدة .. أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص، من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة "فيكتوريا" لا يسمى رقصا، إلا إذا اشترك فى الرقص كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معًا، لأنه فى كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توافر عنصرين:

أ. الجماعة والحضور الجماعى .

ب. قيام الجماعة كلها بعمل ما".

وتعرف د. نهاد صليحة المسرح بقولها: "المسرح هو لعب وتسرية وتحرر وترويح عن النفس عبر فعل التمثيل والمشاهدة فى مكان مخصص لهذا الغرض".

ومما سبق نجد أن تعريف المسرح يختلف من شكل إلى آخر كما يختلف حسب التخصص أو الفكر الذى ينتمى له المعرِّف، كما يدخل فى التعريف أحيانا الرغبة فى البحث عن الجديد أو غير المعتاد مثل تعريف يوسف إدريس والاحتفاليين ومسرح السرادق والحكواتى وغيرهم. مما يدفع البعض إلى التعريف بأنه الفن الذى تلتقى عنده جميع الفنون أو أنه الفن الذى تستضىء به الحياة الإنسانية بالنور الروحى.

وقد يكون من الأوفق عدم تعريف المسرح بشكلة التقليدى المعروف فقط والذى يرجع إلى الحضارة الإغريقية، ووريثتها الحضارة الأوربية، وذلك لأن كل ثقافة تفرز العناصر والأشكال الملائمة لها والمعبرة عنها كما أنه من المجحف نفى الإبداع عن شعوب أخرى لمجرد عدم التسجيل أو التدوين، وأن إبداعهم ليس مثل النموذج المثال كما يروج له البعض، وفى هذه الحالة يكون التعريف بالمعنى الواسع للكلمة هو الأوفق، فالمسرح شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته فى ذلك "فن الكلام" و"فن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.

ثانيا : ما هى الدراما؟

كلمة دراما كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوى من الفعل Dram الذى يعنى "الفعل" أو "التصرف" والسلوك الإنسانى بشكل خاص.

ويعرف محمد حمدى إبراهيم الدراما بأنها "الفن الذى يحاكى أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلى بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذى يقدم هذا الفن من خلاله سواء أكان المسرح أم أى جهاز حديث مثل السينما أو التليفزيون أو الإذاعة.

ويعرف د. إبراهيم حمادة الدراما بأنها "مشتقة من الفعل أى أنها تُرى وتشاهَد؛ ولذلك يجب أن تتضمن هذين العنصرين "الفعل" و "المشاهدة".

ويعرف الفيلسوف اليونانى الشهير أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل كامل – أى تصوير قصة كاملة تتطور من البداية إلى الوسط إلى النهاية – عن طريق المحاكاة أى عن فعل التمثيل.

ولا يختلف الأمر إذا كانت القصة متخيلة لم تحدث فى الواقع أم واقعة حقيقية أم حادثة تاريخية هو تجسيد هذه القصة أو استعادتها – إذا كانت حقيقية – عن طريق سلسلة من الأفعال التمثيلية فى الحاضر أمام المتفرج فكأنه يشاهدها وقت حدوثها.

ثالثا : من هو المؤدى الشعبى؟

هو ذلك الفنان الذى يقدم إبداعه الحى أمام الجمهور، مستعينا بحصيلة من المحفوظ الفنى داخله، متجاوبا مع مستحدث اللحظة بوعى مما يكسب أداءه وفنه سخونة وطزاجة، وهناك تعريفات لهذا المبدع، فتعرفه د. نبيلة إبراهيم بقولها "الراوى الشعبى هو الذى يحمل التراث الأدبى الشعبى عبر الأجيال، أى أنه يسهم فى دوامه واستمراره".

ونجد فى هذا التعريف اهتمامًا كبيرًا بكون الراوى من حملة التراث، وعدم ذكر الأداء.

ويعرف عبد الرحمن الشافعى الراوى الشعبى فيقول: "الراوى هو الذى ينفرد بإحياء ليلة أو سهرة كاملة فى حفل للجماعة التى استقدمته واعتمدته راوياً شعبيًا، اعترفت به من خلال شهرته وتجربته، والمواصفات التى اتفقت عليها الجماعة التى منحته لقب الشاعر أو الراوى".

وفى هذا التعريف نجد عناية بالمؤدى، وماذا يؤدى، ولمن يؤدى، وكيف يؤدى.

ويفرق د. أحمد مرسى بين المبدع الشعبى الحقيقى "وهو الذى لديه طموح لتحقيق قدر من الإبداع والتجديد على محفوظه"، ومجرد المردد الذى يؤدى ما حفظه وسمعه كما هو.

ويطرق د. حافظ دياب بابا آخر عندما يقول: "المبدع الشعبى هو هذا المبدع الذى يقدم إبداعا مركبا من محفوظه وخصائصه الشخصية وقدراته الفنية وملامحه النفسية".

وعن المؤدى يلفت د. صلاح الراوى النظر إلى "أن المؤدى يلتبس به الأداء فهو النص ومؤديه فى لحظة واحدة بلا انفصال أو تماس أو تواز.

ويلفت النظر كذلك إلى شبه إجماع الباحثين على أن أداء النص هو تجديد له، وأن كل صورة يسجلها الجامع الميدانى أو الباحث هى صورة جديدة للنص، لها قدر من التفرد والاستقلال وهو يختلف معهم جزئيا إذ يرى أن الأداء إبداع فى النص أو إبداع بالنص وليس إبداعا للنص. و

يلفت محمد فهمى عبد اللطيف النظر إلى أن المؤدين الشعبيين طوائف، لكل منهم خصائصه فى المظهر وطرائقه فى الأداء، وله مغانيه المأثورة ومعانيه المتوارية، ويتضح هنا أن تسمية المؤدى الشعبى وتصنيفه يكون على أساس ما يؤدى، فالمعيار الفارق هنا هو النص فالمنشد لا يقدم إلا الإنشاد الدينى من موشحات وقصائد وابتهالات، وقد ارتبط الإنشاد بحالة غناء الشعر الفصيح على وجه الخصوص.

"والموالدى يؤدى القصص الغنائى الدينى المرتبط بالأولياء والصالحين .. والمداح هو من يغنى الموال شفاعة وحبا فى رسول الله، فيغنى السيرة النبوية بأسلوب الموال ذى التركيب "السباعى" عادة .. والغناوى هو الذى يؤدى المواويل القصصية الغرامية ... والصييت هو القارئ المشهور للقرآن".

وأجد من اللازم هنا بحث توافر أو عدم توافر عناصر العرض المسرحى فى أداء الراوى الشعبى:

1– المؤدى:

وهو الذى يقدم العمل الفنى مستخدما ملكاته ومهاراته الخاصة، وفى حالتنا هنا المؤدى هو الراوى الشعبى، الذى يقدم القصة فى شكل موال مغنى.

2 – المتلقى:

وهو الجمهور أو المتفرجون الذين يشاهدون الأداء، وفى حالة المؤدى الشعبى يسمعون ويشاهدون، وأحيانا يشاركون بالترديد لجمل معينة متكررة، أو تصدر منهم عبارات ثناء واستحسان أو شجب، مما يؤثر أحيانا على سير عملية القص.

3- المكان:

ويجب أن يجمع العنصران السابقان "مؤد – متلق" فى مكان واحد، أى يجب أن يكون العرض حيا، وتكون هناك علاقة جدلية ما بين منطقة الأداء ومنطقة التلقى.

4 -الزمان :

والعلاقة السابقة "مؤد – متلق" تستمر فترة زمنية، وهنا فترة أداء الموال القصصى، وهى فترة مقتطعة من الحياة العادية؛ أى أنها إجازة من الواقع وانتقال إلى عالم مواز هو عالم الموال القصصى.

5– ازدواجية الوعى:

ويضيف شراح المسرح عنصر "ازدواجية الوعى"، وفيه يكون الممثل واعيا تماما إلى أنه يؤدى شخصية فى لعبة، أى يكون يقظا لذاته وفى الوقت نفسه يحاول الاقتراب من الشخصية الدرامية المؤداة بشكل يوحى بتوحده معها. وازدواجية الوعى كذلك يجب توافرها فى المتلقى، فهو يعرف أن ما يقدم أمامه لعبة وليس حقيقة، وفى نفس الوقت يسايره ويعايشه وهو ما تسميه د. نهاد صليحة بـ "تعطيل ملكة عدم التصديق".

ومما سبق نجد أن أداء الراوى الشعبى هو عرض مسرحى بكل مقوماته، ولكن السؤال هنا:

هل ينتمى هذا العرض إلى العروض الأدائية أم إلى العروض الدرامية؟

ولبيان هذا نذكر أن العرض الأدائى هو العرض الذى يستعرض فيه الفنان موهبته الأدائية وقدراته التى حباه الله بها من صوت جميل أو حركة رشيقة معبرة أو مهارات جسدية وعقلية، فنشعر بعظمة الإنسان وجمال خلق الله، فنفخر بإنسانيتنا ونعتز بها.

وما يقدمه المبدع فى هذا النوع كسر للمعتاد والمألوف، وتحت هذا النوع تندرج عروض السيرك والعروض الغنائية والموسيقية والراقصة التى تحكى قصة وعروض الحواة.

أما النوع الآخر أى العرض الدرامى فهو الذى يحكى قصة عن طريق الحركة، أو الغناء، أو الحوار، ويعتمد فى تقديمه على عنصر المحاكاة: أى تصوير شخصية متخيلة عن طريق تمثلها وتمثيلها .. أى أن المحاكاة هى أساس العرض الدرامى، وفى حالة المؤدى القصصى نجد أنه يقدم قصة، وأثناء الأداء يقوم بحركات الأبطال ويقفز قفزاتهم أثناء المعارك، ويلون صوته حسب المواقف وحسب الانفعالات، فلحظات الحرب يختلف فيها الصوت عن لحظات الحب، وصوت العدو يختلف عن صوت البطل، وكان لذلك دور كبير فى قبول الجمهور للقاص أو رفضه له، وكلما ازدادت قدرته على التمثيل ازداد معجبوه أو العكس.

ولذلك يرى د. الحجاجى أن ما سبق هو بداية الطريق إلى ظهور المسرح، ويورد د. أحمد على مرسى جزءًا من تجربته الميدانية فيقول عن الراوى: "كان الراوى يتحرك هنا وهناك، يغنى ويمثل، ويتوقف ليسرد جزءا من القصة التى يحكيها، والتى استلهمها من قصة "يوسف" عليه السلام المذكورة فى القرآن الكريم، ويتقمص هذه الشخصية فيرقق صوته فيصبح أدنى إلى الهمس، ويتقمص شخصية أخرى فيبدو عنيفًا قاسياً تبرق عيناه بالشر، ويتحدث باسم شخصية ثالثة فتنعكس ملامح الشخصية على صوته وهيئته، فيبدو خائفا فيرفع جبته فوق رأسه كأنما يحاول التخفى".

ومما سبق أعتقد أن عرض المؤدى الشعبى وغناءه للموال القصصى، يقع فى منطقة وسطى ما بين عرض الفرجة، وعرض الدراما، فهو أولا يأخذ من عروض الفرجة عرض الملكات الخاصة من صوت وطريقة أداء وموسيقى، ويأخذ من العرض الدرامى أنه يقدم فعلاً، ويتقمص شخصيات القصة، ولذلك أعتبره مرحلة كان من الممكن، لو تطورت بشكل بعيد عن القولبة الجاهزة المستسهلة أن يصبح الموال شكلاً مسرحيًا دراميًا خاصاً جدًا ببيئته المنتجة له.

وإن كنت أرجح أن عدم التطور يرجع إلى سبب مهم وهو وجود عروض درامية (مثل عرض المحبظين والسامر وإن اختلف النقاد عليها)، هذه العروض كانت تشبع حاجتها وهى حاجة مختلفة عن حاجة الجمهور للمغنى الراوى الذى يقدم القصة.

■ محمد أمين عبد الصمد



توفيق الحكيم وقالبه المسرحى .. بين التنظير والتهريج

هناك الكثير والكثير من الدراسات النقدية التى كتبت من قبل عن مسرح توفيق الحكيم وعن أطروحاته الفكرية، ولعلى لا أغالى حينما أعلن أن بعض هذه الدراسات كانت دراسات احتفائية تفتقر إلى النظرة الموضوعية فى تناول أعمال الحكيم المسرحية إذ يبدو لى أن العقلية العربية حتى وهى تمارس النقد تسبغ صفة القداسة على أعمال بعض الكتّاب الكبار من منطلق أنهم كبار، ويعد الاقتراب من إنتاجهم الفكرى خطيئة كبرى ترتكب فى حق أنصاف آلهة. وأزعم أن كثيراً من الكتابات النقدية التى كتبت عن الحكيم لم تعط للرجل حقه لأسباب مختلفة، منها أن غالبية هذه الدراسات، إنما هى دراسات مناسبات - إن جاز هذا التعبير - تنطلق فيها المشاعر الجياشة فى وصف عظمة الفقيد وسرد مآثره والتغنى بأمجاده الماضية والبكاء على فقده. وهذا لا يمنع من وجود دراسات جادة وموضوعية كتبت عن الراحل الكبير الرائد توفيق الحكيم ولأنى لا أهوى القداسة فى النقد قررت أن أقوم بقراءة متأنية عبر إيقاعات سريعة لكتاب الحكيم "فى قالبنا المسرحى" وهذا الكتاب مبحثه الرئيسى البحث عن قالب مسرحى عربى خالص، أى غير مستورد، وهذا الكتاب الذى نشر عام 1967 يتألف من مقدمة صغيرة يشرح فيها الحكيم نظريته، أما بقية الكتاب فهو مخصص لتطبيق النظرية عبر مشاهد منتزعة من افتتاحيات سبع مسرحيات عالمية.

فى المقدمة القصيرة يتساءل الحكيم "هل يمكن أن نخرج من نطاق القالب العالمى وأن نستحدث لنا قالبا وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا" (ص ١١).

وهذا الكلام رغم منطق التناقض - إن كان للتناقض منطق - الذى يكمن فيه، نرى الحكيم يعترف بعد سطور قليلة بصعوبة تلك المهمة تنظيراً وتطبيقاً، لهذا يتابع بحثه فى العناصر الدرامية الشعبية من أجل تصنيع قالب مسرحى يكون "صالحاً لأن يصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية" (ص ١٤).

ومن هنا ينبع التهريج الذى يحكم تلك النظرية - على افتراض أنها نظرية - ويصل التهريج مداه حينما يعلن الحكيم بكل بساطة أن هذا القالب سوف يصنع من مواد خام محلية ثم تصديره إلى شتى بلدان العالم للانتفاع به، وهنا يستلقى المرء على قفاه من كثرة الضحك، ولكنه ضحك كالبكاء فالحكيم يدرك أكثر من غيره أن المسرح العربى وافد، وأننا كعرب لم يكن لنا أدنى صلة بالمسرح اللهم إلا من بذور مسرحية حار النقاد فى توصيفها وإلصاقها بالتربة المصرية، ومن ثم العربية.

فالمعروف أن فاقد الشىء لا يعطيه فهل كان المسرح المصرى فى الستينيات متأصلا إلى هذا الحد بل ومتجاوزاً للحدود حتى وصل إلى العالمية دون أن ندرى حتى يطالب الحكيم باتباع قالبه المسرحى؟!

وعلى ما أعتقد، لم يحاول كاتب من الصين أو اليابان أو الهند أن يفعل مثلما فعل الحكيم رغم تمتع تلك الدول بتراث وطنى أصيل. ولعل مرد ذلك هو النعرة القومية التى جعلت الحكيم يتبنى هذا القالب مثلما فعل إدريس فى عام.

1- 1964 فى مقالاته التى نشرت فى مجلة الكاتب.. فالفورة الحماسية القومية أزعم أنها السبب فى خلط الحكيم بين التنظير والتهريج، ووقوع القالب المسرحى فى أسر التهريج جاء نتيجة منطقية لكم التناقضات التى حفل بها قالبه المسرحى أو التهريجى، لا فرق، فالعناصر الدرامية الشعبية التى سيصنع منها الحكيم قالبه محليا وعالميا تنحصر فى ثلاثة عناصر متهافتة هى:

1- الحكواتى.
2- المقلداتى.
3- المداح.

والمعروف أن الحكواتى شخص يتجمع حوله العامة والخاصة يستمعون إليه فى اهتمام بالغ، وفى إنشاده الملاحم الشعبية على الربابة، والحكيم هنا يسند أدواراً متعددة للحكواتى كالسرد وإخبار المشاهدين باسم الرواية ومؤلفها ومخرجها مع تقديم نبذة مختصرة عن المسرحية فى البداية.. والمتأمل لوظيفة الحكواتى سيدرك أنه ما هو إلا الراوية عند بريخت مع بعض الرتوش المصرية التهريجية فوظيفته فى القالب التقديم والتعليق، إذن أين جديد القالب المسرحى؟

ثم يأتى العنصر الثانى وهو المقلداتى ليكشف بوضوح عن عجز هذا القالب ووقوعه فى أسر الحماسة الانفعالية التى قادته حتماً إلى أفكار تهريجية.. والمقلداتى شخصية معروفة مع الأسمار الشعبية بارتجالاته المضحكة التى يقلد فيها أبناء الشعب بمختلف فئاته تقليداً ساخراً، ومن هنا أدخل الحكيم على قالبه عنصراً نسوياً يسند إليه أدوار النساء فى مسرحياته الموجودة داخل القالب وهذا المقلداتى يعطيه الحكيم أهمية فائقة فى قالبه فهو يقوم بأداء كل أدوار المسرحية من الذكور مهما بلغ عددهم أرجوك لا تندهش عزيزى القارئ فهذا أول الغيث، فى حين تقوم المقلداتية بأداء كل أدوار النساء المسرحية. وإذا سلمنا جدلاً بأن المقلداتى يستطيع لعب كل أدوار المسرحية هو أو المقلداتية فكيف سيجسد الأبعاد النفسية والجسمية للشخصيات؟ ومما يزيد الأمر تعقيداً أن الحكيم يقر فى قالبه بأن الممثل يختلف عن المقلد فالممثل فى رأى الحكيم "يتقمص الشخصية ولكن المقلد يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى فى نفس الوقت، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها كل ذلك مع عدم تقمصها فهو داخل فيها ومبتعد عنها فى نفس الوقت".

إنه اللعب بالكلمات فهذا الطرح لا يمكن أن يكون تنظيراً بل هو استدعاء سخيف للنظرية الملحمية ومحاولة زرعها فى التربة المصرية عبر آليات تهريجية تفتقر إلى أساليب منطقية فى الطرح والتناول مثلما فعل أيضا مع عنصره الثالث وهو المداح حينما جرده من وظيفته الشعبية المعروف بها وهمش دوره فى القالب تماما بإعطائه دور الجوقة فى مسرحية "أجاممنون" لأسخيليوس، بل أكّد فى قالبه أنه من الممكن اللجوء إلى المداح أحياناً "إن قالبنا يقوم أساسا على الحكواتى والمقلداتى وأحياناً المداح إذا لزم الأمر" (ص ١٤).

لقد جرد الحكيم المداح من وظيفته التراثية فأين ما صرح به فى بداية قالبه من الأخذ بالعناصر الدرامية الشعبية.. فالحكيم فى مقدمته القصيرة والهزيلة يحاول بشتى الطرق وعبر التواءات لغوية أن يخفى التأثير البريختى على قالبه التهريجى، ولكن هيهات أن يحدث هذا فالحكيم قرب نهاية مقدمته القصيرة يطالب الجمهور بأن يتيقظ ويشارك أثناء العرض المسرحى وألا يستسلم لمستوى "الغربة النائمة" ألا يذكرنا هذا المطلب بعنصر التغريب فى النظرية الملحمية..

ولا يكتفى الحكيم باقتفاء أثر بريخت فى تصنيع قالبه المسرحى بل يأخذ من بعض الحركات المسرحية الحرة فى أوربا وأمريكا إمكانية الاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية بل والعرض بملابس الممثلين العادية تماما.

ولا عجب فى هذا فالقالب إلى الآن أصبح "كوكتيلاً" مسرحياً من كل لون وشكل. ولكن الذى أثار دهشتى أننى توقعت عند التطبيق أن يقوم الحكيم بالتطبيق على مسرحياته هو، أليس التنظير تنظيره؟ فلماذا لا تكون المسرحيات المصبوبة فى هذا القالب النكتة مسرحيات من إنتاجه بدلا من التجريب فى مسرحيات عالمية شهيرة، لكنه التهافت الذى حكم القالب منذ البداية والتناقض الذى فاض وامتد إلى يد الحكيم وهى تخط كلمات النهاية لقالبه التهريجى حينما تراجع عن قالبه مشيداً مرة أخرى بالقالب الأوربى "فليس معنى المناداة بهذا القالب الانعتاق من القالب العالمى المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات".

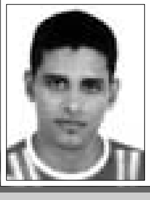
بتلك الكلمات يعلن الحكيم فى نهاية مقدمته النظرية فشل تلك النظرية التهريجية التى ماتت فور إعلانها ولم ينظر إليها أحد سواء محليا أو عالميا نظرا للتناقض الشديد فى الأفكار المطروحة داخل القالب، والذى فضح فشل النظرية وعدم جدواها، إنما هو التطبيق ، وعن هذا التطبيق أكد الراحل العظيم د. إبراهيم حمادة فى دراسته بمجلة فصول (العدد الثالث صيف 1982) والمعنونة بـ "توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى"إن التطبيق الذى قام به الحكيم على النماذج التي اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبع المنتقاة من التراث العالمى دلل على قصور النظرية وعدم جدواها، بل أثبت إساءتها إلى بنيان هذه المختارات ومعانيها وتجريدها من الطقس الدرامى السحرى الذى لا تصبح ذاتها إلا به. فليس من المعقول - أو المقبول - أن تتصور شخصا واحد - مهما تسامت قدراته - يمثل - على نحو مقنع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية مسرحية رجالية فى مسرحية واحدة كمسرحية "هاملت" بالإضافة إلى أدوار الحرس والأتباع».

وبعد أؤكد أن تلك المقالة ليس هدفها النيل - على الإطلاق - من رائد مسرحى كبير كتوفيق الحكيم ولكن هدفها الأول والأخير إعادة الاعتبار إليه حتى ولو كان هذا الاعتبار بقراءته قراءة بعيدة تماماً عن قراءة أصحاب المآتم ومسئولى دور المناسبات.

كرم محمد عفيفى



● الممثل الذى عليه أن يحقق فعل "العرى"، أى التضحية بذلك الذى يعد بداخله له قيمة نفسية كبرى، ينبغى أن يكون قادراً على إيضاح الحركات السيكولوجية فيما بعد وبالتحديد فى تلك الأجزاء التي تولد منه وتنبثق عنه.



● الممثل الشاب حمدى الميرغنى يشارك حالياً فى العرض المسرحى «مجدون» للمؤلف عيسى جمال الدين، والمخرج وليد محمد، وتقدم ضمن عروض مهرجان الإنتاج الذاتى لفرق المسرح بكليات جامعة عين شمس، يشارك بالتمثيل فى العرض محمد صديق، محمد سراج، حسين وحيد، محمد مصطفى، شيماء إبراهيم، ريهام دسوقى.

سعد الدين وهبة يحاكم التاريخ



■ هويدا صالح

يقول تشيكوف «إن المبدع يموت نصف موت، لأن روحه الحية تظل من بعده فى أعماله».

لقد رحل سعد الدين وهبة، وترك لنا مسرحياته المعبرة عن فترة مهمة من تاريخ مصر، رحل بعد أن كان من أهم رواد المسرح الواقعى الرمزى.

وقد ظهر ما عرف بالمسرح الواقعى الرمزى، وقد كانت بداية هذا المسرح بداية نقدية فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية المتغيرة بقيام ثورة 1952.

فى بداية المسرح فى مصر عنى بالكوميديا أو الملهاة، ولم يكن الواقع السياسى متجلياً بقوة فيه، بل نستطيع أن نقول إن المسرح فى البدء اعتنى عناية خاصة بالواقع الاجتماعى، أما الصراعات السياسية فلم تنعكس فيه بقوة، إلى أن جاء فى بداية الخمسينيات مجموعة من الرواد المجددين الذين أرسو قواعد ما سمى بالمسرح السياسى الرمزى ومن هؤلاء: نعمان عاشور ومحمود دياب وعلى سالم وسعد الدين وهبة وألفريد فرج. أصبح هناك مسرح يعنى بالصراعات السياسية وانعكاساتها على المجتمع فى صورة صراعات إنسانية لا تقل عنها خطورة.. إلا أن ذلك المسرح الجديد (الواقعى) بطبيعة الحال لم يجد تسامحاً من السلطة والتى كانت هى المعنية أساساً بالنقد.. لذا لجأ كتابنا الواقعيون إلى الرمز ليحملوه أفكارهم وأيديولوجياتهم التى تتعارض بحال مع السلطة السياسية.

حرص سعد الدين وهبة على اختيار موضوعات جادة لمسرحياته مثل صراع الطبقات الاجتماعية وما حدث فى نكسة 1967 وفساد الحياة السياسية فى مصر ورفض التطبيع مع إسرائيل ومع ذلك قدمها فى قالب كوميدى حرص فيه على التشويق والإثارة، واستخدم فى حوارها العامية المصرية. وهو يعد أحد المثقفين البارزين وواحداً من أعظم كتاب المسرح العربى وأول رئيس للثقافة الجماهيرية فى مصر، ما أنه ظل رئيساً لمهرجان القاهرة السينمائى لمدة 12 عاماً متصلة، كما كان رئيساً لاتحاد كتاب مصر، وكتب الكثير من الأفلام للسينما المصرية.

لقد عنى فى مسرحه بتناول القضايا السياسية والمشكلات الوطنية من خلال وجهة نظر معاصرة تعبر عنها مشاعر ونماذج إنسانية بسيطة ولكنها بالغة العمق فى الوقت ذاته، فكانت تلك المسرحيات بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطور مهمة من مراحل تطور المسرح المصرى.

إذن يمكن اعتبار سعد الدين وهبة واحداً من رموز النهضة المسرحية فى الستينيات، وهو بذلك ابن شرعى لثورة يوليو ومشروعها النهضوى فنياً وثقافياً ومع ذلك لم يمنعه هذا من نقد الثورة ونقد سلبياتها وخاصة هزيمة 1967 وفساد الحياة السياسية فى تلك الفترة، وقد ظهر هذان الملمحان فى مسرحيتيه "سبع سواقى" ومسرحية: "يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم".

فى مسرحية: "سبع سواقى" يحاكم التاريخ المصرى لعقود كثيرة مضت، الخط الأساسى فى المسرحية هو كشف أسباب هزيمة يوليو، تلك الهزيمة التى أحدثت شرخاً فى الوعى المصرى، ربما لا نبالغ لو قلنا إن أثره سيظل لأجيال وأجيال قادمة، هذه الهزيمة زلزلت وعى وفكر المثقفين المصريين على وجه الخصوص، ورغم حب الناس لرمز الثورة جمال عبد الناصر إلا أنهم لم يغفروا له أبداً ما حدث، وسؤال من السبب فى الهزيمة أو النكسة - كما يحلو للبعض تسميتها - ظل يلح على كثير من المثقفين ومنهم سعد الدين وهبة فى هذه المسرحية، وقد طرح الكاتب خطوطاً فرعية أخرى ألمح بذكاء أنها قد تكون السبب فى الهزيمة، وسنبين هذه الخطوط فى حينها.

ولكن ما الحيلة الفنية التى لجأ إليها الكاتب للحديث عن هذا الحدث المرعب والمدمر، جعل خمسة من الجنود المنتمين لمحافظات مصر المختلفة والذين استشهدوا فى عام 1967 ودفنوا فى أرض سيناء، يتركون قبورهم، ويحملون جثامينهم وأكفانهم ويأتون إلى «ترب الإمام» بغية أن يدفنوا هناك، ولكن لحظهم السيىء يقعون فى يد مومس جاءت إلى مقابر الإمام لتبحث عن صيد لها، تسلمهم بدورها إلى شاويش الحراسة الذى يطلق عليهم النيران لأنهم رفضوا الذهاب معه إلى قسم الشرطة، ولكن يتملك الجميع الذهول، إن الخمسة لا يسقطون، ليس لأن الرصاصات فارغة، بل لأنهم قتلوا وماتوا فى سيناء قبل عام ونصف من هذا التاريخ، تعلم بأمرهم السلطات وتحاول دفنهم، ولكن شهداء الحروب السابقة على يوليو يرفضون أن يدفنوا معهم، ويقوم الموتى من القبور بحركة احتجاج على دفن الجنود الفارين من سيناء لأنهم لم يقتلوا فى حرب ولم يستشهدوا، فقد تم الانسحاب كما صرح الجنود الخمسة، وظلوا يصرحون كلما سألهم أحد ماذا حدث فى يوليو 1967 يصرحون أنهم صدر إليهم أمر بالانسحاب غير المدروس وغير المنظم، مما جعل العدو يصطادهم بسهولة فى ممر "متلا" بعد أن نصب لهم كميناً.

يقول فى صفحة 38: «هجم علينا العدو اشتبكنا معاه جامد لحد الساعة تمانية وربع يوم 7لما صدر لنا الأمر بالانسحاب.. كان لازم ننسحب للجنوب انسحبنا للغرب عشان القائد كان سايبنا ورجع مصر».

يعقد الموتى الشهداء من حروب سابقة محاكمة، يكون فيها القاضى هو أحمد عرابى، ومن يسجل الجلسة هو عبد الرحمن الجبرتى، وتستمر المحاكمة، يقول فى صفحة 94 : عرابى: «إنتوااعترضتوا على إنهم يندفنوا معاكم ليه؟

المدافن اللى إحنا مدفونين فيها مخصصة للمحاربين.. ودول ما حاربوش يبقى يندفنوا معانا ازاى؟

دول مجندين زيك بالضبط وقتلوا فى الحرب..

لا يا سعادة الباشا دول ما حاربوش أبداً..»

ويستعرض الكاتب بمرارة ما مرّ بمصر من مآس، وفى النهاية يقرر الموتى الخمسة الرجوع إلى سيناء بعد أن قرأوا فى جريدة أن الفدائيين يكونون جماعات ويقاتلون العدو (ويقصد هنا حرب الاستنزاف)، فيشعرون بالأمل فى تحرير الأرض ويرجعون، وقد كان سبب تركهم لأجداثهم هو أنهم شعروا أن المدة طالت، ولا يبين فى الأفق أى أمل فى التحرير.

الخط الآخر الذى يعالجه الكاتب بمهارة، بل ربما يجعله السبب فى ما يحدث هو ذلك الفساد الاجتماعى فى طبقتين شديدتى الأهمية من طبقات المجتمع، هما الصحافة والإعلام، ورجال الشرطة، فكلاهما متواطئ ضد البسطاء وعامة المجتمع، رجال الإعلام يضللون الناس، يصنعون لهم الزيف والخديعة، يبيعون لهم الوهم، يقول فى صفحة 70 فى حوار بين إحدى المذيعات ووالدة أحد الشهداء فى قرية غرين بمحافظة المنوفية نرى مدى الخداع الذى يمثله الإعلام بالنسبة للشعب:

«المذيعة: إنت يا ستى إنت سعيدة بحياتك فى القرية؟

السيدة أم الشهيد: الحمد لله يا بنتى..

المذيعة: السيدة أم عبد الغفار سعيدة فى كفاحها من أجل زيادة الإنتاج وهى بتعمل بالحقل اتناشر ساعة فى اليوم.. بتحبى الزراعة والعمل فى الحقل..

السيدة: الحمد لله مستورة أظلم الزراعة ليه؟ الناس برضه بتحن علىّ وبتساعدنى..

المذيعة: السيدة الريفية البسيطة تشيد بمساعدة الجهات الرسمية لها وهذا أيها السادة هو التطور الذى دخل على حياة الفلاح فى بلدنا».

أما رجال الشرطة فهم أيضاً ضد الشعب، فكل همهم أن يذكر الأمن، بغض النظر عن تحققه صراحة فى أرض الواقع.

أما المثقفون فى الرواية فقد ظهروا مغيبين تماماً عن المشهد، فهم مرتبكون ولا يجزمون برأى، يتجادلون فى حوار سفسطائى ما بين مصدق ومكذب لم يحدث .

وقبل أن نخلص إلى المسرحية الثانية، علينا أن نشير إلى العنوان فى عجالة سريعة "سبع سواقى" مقطع من موال شعبى يصور مدى الألم والمعاناة التى تطحن الروح: "سبع سواقى بتنعى لم طفولى نار.. سبع سواقى بتنعى لم طفولى نار"..

أما مسرحية "يا سلام سلم" فقد كشف فيها فساد حاشية السلطان، رمز فيها إلى شخصية جمال عبد الناصر (السلطان) ومن حوله من وزراء وحكام، نستطيع ببساطة أن نرمز لشخصيات النظام فى فترة نهاية حكم عبد الناصر.. السلطان يسكن القلعة.. ورغم نزاهته وحبه للشعب.. وعدالته التى يحاول أن يطبقها إلا أن من حوله يستغلون طيبته ونزاهته، ويظلمون الناس باسمه، يشير إلى رموز النظام الناصرى بشخصيات تاريخية، فهو يسقط التاريخ على الواقع، يوظف شخوصه لكشف زيف الواقع وصراعاته السياسية، وتفشى الفساد والرشوة وظلم الناس دون معرفة السلطان، ودون إدراك منه لما يحدث، وهنا كأن الكاتب أراد أن يبرئ ساحة جمال عبد الناصر أمام التاريخ، لأن ما يحدث كان دون علمه، وإن لم يعفه تماماً من المسئولية، فكان من الواجب عليه أن ينتبه لأخطائهم.

جعل الكاتب عصر حكايته العصر المملوكى، وجعل راويه هو جمال الدين أبو المحاسن، استعرض مظاهر الفساد فى السلطنة، ثم لجأ إلى حيلة لتثوير الناس، وتحميسهم على رفض الظلم، كذلك لتنبيه السلطان الغافل، فجعل امرأة دون هوية محددة تلجأ لحيلة تزلزل كيان السلطنة، حتى تفيق الحاكم من غفلته، تختفى وراء حائط بحيلة ما وتبدأ فى الكلام مع الناس، وتفضح ممارسات الوزراء والأمراء، والناس تصدقها، وترتمى على أعتاب بركتها كعادة البسطاء دوماً حين تشتد بهم الأزمات يلجأون إلى ما يغيبهم عن واقعهم المرير، ولما يعلم بأمرهم السلطان يأتى بهم ويحاورهم، ويكشفون له عن مخاطر حاشيته، وليت كل سلطان يجد من يكشف له حقيقة من حوله.

فى بداية المسرحية يطرح لنا مشكلة التجسس التى تفشت فى نهاية العصر الناصرى، وكيف أن التجسس كان على رموز الدولة وعلية القوم ، يقول فى صفحة 12 فى حوار بين قائد الشرطة ومساعده:

- "ما الأخبار؟

- حاجب السلطان ذهب بالأمس إلى بيت الحلاق فى غيابه.

- هل حدث شىء؟

- خمر وانبساط فقط.

- فقط، ولكنها ستتطور فى المرة القادمة.. ورئيس الحرس..

- تشاجر أمس مع ابنة رئيس السجن وانفصلا.

- وما سبب المشاجرة..؟"

نرى فى المقطع السابق كيف يتجسس قائد الشرطة ورجاله على الشعب، بل لم يسلم حتى منهم كبار القوم من الوزراء والأمراء، ألا يذكرنا هذا بإحراق شرائط التجسس التى قام بها السادات بعد توليه الحكم؟!

يقول فى صفحة 21 فى حوار بين قائد الحرس والأتابك:

«قائد الحرس: لقد وصلت الأمور إلى حد لا يمكن السكوت معه..

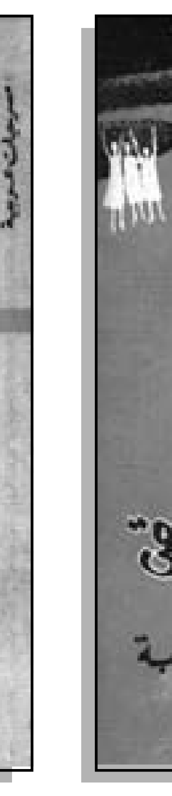
الأتابك: بعض خربى الذمة من الموظفين لا يعنى أن السلطنة فساد..

قائد الحرس: أنت تعرف أنه من المحتمل أن نحارب قريباً.. فهل يستطيع الجيش أن يخرج للحرب والبلد على هذه الحال؟

الأتابك: أنتم أيها الشباب مبالغون ودائماً متحمسون.. خذوا الأمر بهدوء وكل شىء يبقى عال..

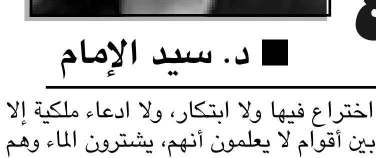
«قائد الحرس: كيف وقد أنشأ الوزير ديواناً للرشوة.. لتنظيم عمليات الرشوة.."

وهكذا استطاع سعد الدين وهبة اللجوء إلى الرمز وإلى التاريخ ليقول من خلالهما ما يريد ضد السلطة والنظام، فرغم أنه من أبناء الثورة، إلا أنه ينتقدها من داخلها، ورغم حبه لجمال عبد الناصر زعيم الثورة، إلا أنه أيضاً يرفض ما ارتكب تحت رياسته من ظلم ومذلة للناس، فلا هو مسئول كلية عما حدث، ولا هو برىء تماماً.





مسرح الجرن والأزمنة المستعادة



■ د. سيد الإمام

اختتمت جريدة مسرحنا صفحات عددها الخامس عشر بخبر عن قرب دخول كوادر مشروع"مسرح الجرن" فى "ورشة" مع بواكير شهر نوفمبر، وهذا الخبر قد لا يعنى شيئا ذا بال للكثيرين، ولكنه بلا شك يعنى الكثير للمهتمين بالمسرح عامة، وفى هيئة قصور الثقافة التى تمتد مظلتها إلى كل أقاليم مصر بقراها ونجوعها، بوجه خاص. فلا غرو أن يفجر الخبر فى عقولهم ونفوسهم عديدا من الأسئلة، ويدفع بهم بشكل أو بآخر لتسقط ما ينقصهم من معلومات وبيانات عن المشروع برمته، سواء أكانت متاحة وقابلة للتداول فيما بينهم، أو حبيسة فى أدراج المسئولين عنه، فتعامل مشفوعة بوصف سرى جدا، أو بوصف الإنجاز الفريد الذى ترجى المداراة على شموعه إلى أن تضىء منفلتة من أنفاس الحساد الكارهين، وعجائز الأفراح الذين لا هم لهم إلا التهكم المكتوم، تحت بسمة الفرح المصطنع.

ولكن ولأن المشروع أكبر وأكثر موضوعية من أن يعنى ذوات القائمين عليه والمتصلين به بصورة مباشرة، وبالتالى أبعد ما يكون عن منظور الحساد الكارهين أو عجائز الفرح، فهو أدعى للمناقشة وتقاطع الآراء والرؤى مهما تباينت؛ فمع كل مساحة تقاطع وبين نقاط التماس يتبلور بالتأكيد نور أشد سطوعا يضىء جوانب مشروع "مسرح الجرن". ومما يعزز ضرورة مناقشة هذا المشروع ما بلغنى- وأتمنى ألا يكون صحيحا- أن الصديق "أحمد إسماعيل" طالب مسئولى الهيئة بالتعاقد معه على شراء فكرة المشروع، باعتباره صاحبها، إذا أرادوا تنحيته عنه، وعن إجراءات تنفيذه، وكأننا بصدد براءة اختراع، أو عمل إبداعى غير مسبوق يستوجب التوثيق ومراعاة حقوق الملكية الفكرية!!.

وبعيدا عن الهزل وفى الوقت نفسه المجاملات السخيفة التى لا طائل تحتها إلا ضياع الحقائق ونزيف المال العام، الذى أصبح مستباحا بشكل يستفز المهذب والحليم، لا يعدو الحديث عن مسرح الجرن إلا أن يكون استعادة لوقائع أزمنة ماضية، لم يعد لها وجود، ولا محل من الإعراب فى الزمن الحاضر، كما أنه لا يبتكر بطاقة جديدة تلصق على بضاعة قديمة فحسب، بل يختار بطاقة هويته من البطاقات القديمة التى تعددت فى الأزمنة الخالية للبضاعة نفسها.

فالأجران فيما يعرف أبناء الريف، بل وغيرهم بلا استئثار بالمعرفة لأنه ورد فى العديد من المراجع والمصادر الممكنة، كانت مساحات واسعة من الأرض بين الغيطان تخصص لمنافع عامة فى القرى، منها تجميع المنتج الزراعى بعد حصده أو جنيه من الغيطان المتصلة به والقريبة منه، تمهيدا لبيعه أو نقله للتشوين.

ولعل أهم ما اتصل بالأجران من وظائف «درس» القمح – مثلا- بالنورج الذى يقوم بفصل حبات القمح عن سنابلها، وقد اقتضى النورج البدائى مساحة كبيرة من الأرض تدور فيها الدواب دورات متتابعة، وهى تشد النورج. غير أن مساحات الأجران سرعان ما تضاءلت وانكمشت حتى تلاشت تدريجيا فى القرى الحديثة، وزحف عليها العمران المسلح، قبل زحفه الأحمق على كثير من المساحات الزراعية نفسها، بينما تكفلت الميكنة الحديثة – فى الوقت نفسه – بوظيفة النورج، فقل الوقت المستنفد فى الدرس إلى حد كبير، وانتفى الاحتياج العملى للمساحات الكبيرة التى تدور فيها الدواب، وبالتبعية لم يعد من الأجران إلا ذكرى باهتة تنحدر من أزمنة خالية، قد يستعيدها أو لا يستعيدها كبار السن أمام أحفادهم، وما بقى من مساحات بين الغيطان فى القرى المصرية- إن كان لا يزال باقيا منها شىء- فقد دخل فيما يعرف بـ"كردون المبانى"باهظ الثمن.

غير أن الأجران- بالإضافة إلى وظيفتها العملية- كانت مكانا فى الحياة الريفية يشهد احتفالات منوعة فى المناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة، فتقام فيها حفلات الزواج والطهور والعودة من الحج، ومولد أولياء الأضرحة الموجودة فى هذه القرية أو تلك، فضلا عن احتفالات الريفيين الذين يتجمعون فى الجرن إما للسمر أو للجنى والحصاد.

وفى هذا السياق شهدت الأجران كثيرا من فنون الفولكلور سواء الأدائية مثل فن الحكى وشعراء الربابة ومؤدى الموال القصصى، والأغانى والمواويل الأخرى بأنواعها ومناسباتها المختلفة، والرقصات الريفية، وما أمكن من فصول تمثيلية هازلة وبسيطة، أو غير أدائية معتمدة على المهارات الفردية مثل المطارحات الشعرية، ومباريات حَزر فَزر. وتختلف هذه الفنون من بيئة إلى أخرى، وقد تهتم هذه البيئة ببعضها دون البعض الآخر، ولكنها تبقى جميعا من فنون السمر وإزكاء وقت الفراغ أو التسرية عن النفس أثناء العمل، أو خلال الاحتفالات التى تقتضى التجمع والمشاركة لفترات طويلة.فإن قيل إنها فنون "سامر" المشتق من "سمر"، أو"سهراية" ذلك الاشتقاق الريفى من"سهر"، أو نحو ذلك، كانت الفنون نفسها منسوبة إلى الوقت الذى تتفجر فيه. وإن قيل إنها فنون فى العمل أو الزواج أو موالد الأولياء، كانت هى الفنون نفسها أو بعضها، لكن مقرونة بالمناسبة التى تبررها وتستدعيها.. وإن قيل إنها فنون فلاحين أو أهل الصعيد، كانت هى الفنون نفسها مرة ثالثة ولكن منسوبة إلى من يؤدونها أو تتجه إليهم وتعنى بهم. وإن قيل إنها فنون الأجران أو المضايف أو المصاطب، كانت الفنون نفسها مرة رابعة، ولكن منسوبة إلى المكان الذى تؤدى فيه. وإن قيل إنها فنون القرية، لما زادنا بعد الجهد المبذول إلا تعريف الماء بالماء. وعلى هذا النحو تتغير بطاقة الهوية، التى تشير إلى هذه الفنون مجتمعة ومتفرقة، ولكن تبقى من تحتها الفنون كما هى فى تنوعها بين ألوان الطيف المتوارثة، فكلها بطاقات قديمة مطروقة فى الدراسات الفولكلورية، لا اختراع فيها ولا ابتكار، ولا ادعاء ملكية إلا بين أقوام لا يعلمون أنهم، يشترون الماء وهم من حارة السقايين!!.

والواقع أنه مع التطور الذى لحق بالريف المصرى وقضى على الأجران وما إليها، وأنشأ بديلا لها فيما أصبح يعرف بدور المناسبات، سواء فى الريف أو فى الأحياء الشعبية بالمدن، انقرض الكثير من الفنون التى طالما التصقت بها، واتصفت بالفولكلورية فى الوقت ذاته، وأصبحت بالتبعية تشكل ما يعتبر بالعناصر الثقافية الضامرة أو الميتة، تمييزا لها عن العناصر الفاعلة أو المتحولة والحية فى حياة الشعوب وخطاباتها اليومية، ولم يعد للعناصر الضامرة وجود إلا فى بطون الكتب والدراسات الفولكلورية. ولم يكن مصير الفنون وثيقة الصلة بالمسرح وفن التمثيل أحسن حالا، فانقرضت بدورها مثل الأراجوز وخيال الظل، وفن "المحبظين" الذى تواصل مع جماعات"الأرابية" فى القرن التاسع عشر، والفصول المضحكة التى قدمها "جورج دحول" فى أوائل القرن الماضى، وعرفها الريف، تحت اسم النمر التمثيلية والتقاليع، أو الاسكتشات المتغربة من اللغات الأجنبية فى فترات الاحتلال، وهى أشكال استطاعت فى الحقيقة أن تستقطب فى صيغتها الفنية عديداً من فنون الأداء الأخرى.

ولكن غياب الواعى بمبدأ التمييز بين الحى والضامر من عناصر الثقافة الفولكلورية، منح مشروعية نسبية لما يعرف بدعوة تأصيل المسرح العربى فى تربة أشكاله الشعبية، فى ظل أيديولوجية القومية التى تبلورت مع حركات التحرر الوطنى من الاستعمار، بدءاً من دعوة "يوسف إدريس" 1964 نحو مسرح عربى، مروراً بدعاوى مماثلة فى بلاد الشام والمغرب. غير أن هذه الدعاوى، ما لبثت أن اصطدمت بمفارقة وجودها نفسه، فتكاثرت وتعددت أسماؤها وأسماء أقطابها المروجين لها، وانتهى كل منها بعد حين- طال أو قصر- للمصير نفسه مدموغة بنزعة استعادة وقائع أزمنة خالية من ناحية، وبالتشرب بأشكال مسرحية غربية مشابهة، من ناحية أخرى.

وفى السياق التاريخى، لم يكن المسرح الإقليمى، بمعزل عن دعاوى التأصيل والبحث عن الهوية؛ بل منحها كثافة وجود فى عروضه، ودمجها فى هويته الفنية، فأطال عمرها، ولو بشكل استثنائى زائف لا يخلو من اصطناع غالبا.

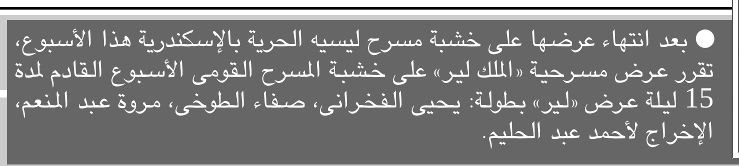
قد شهد هذا المسرح مع انعدام معمار العلبة الإيطالية فى كثير من مواقعه الثقافية، عروضا فى الأجران وساحات الأندية، وبجوار "الأهوسة القديمة..إلخ، تحت اسم تجارب المسرح المكشوف أو المفتوح، أو الفضاءات المغايرة أو غير التقليدية، وأغلبها – رغم ذلك - حاولت أن تستوفى بالسرادق شروط مسرح العلبة فى هذه الأماكن.

وبعد؛ ألا يحق التساؤل عن جدوى الحديث عن"مسرح الجرن"الآن؟، بل ووسمه بالجدة، والحاجة لبراءة الاختراع؟، وتمويله مشروعا تراق فيه الملايين وهو لا يعدو أن يكون استعادة مستحيلة لزمن فات؟ وتمريره رغم ذلك بإدارة موازية للإدارة العامة للمسرح؟، أو لا يزال بيننا من يشترى الترام؟!

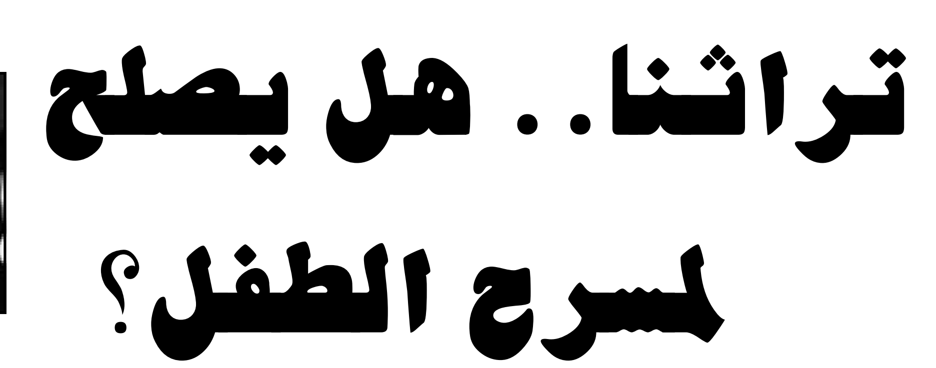


● إن لياقة جهازى التنفس والصوت للممثل ينبغى أن يكونا أعلى مرتبة بما لا يقارن من لياقة الإنسان العادى فى حياته اليومية. هذا بالإضافة إلى أن هذين الجهازين عليهما أن يكونا قادرين على جعله قادرا على تحقيق كل حركة وإشارة صوتية بهذا القدر من السرعة، حتى لا يضطره أى نوع من الشكوك أو التوقف بحذر أن يوقفه عن تلقائية الفعل.

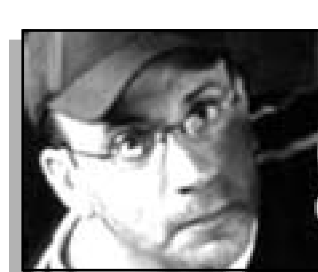




● بعد انتهاء عرضها على خشبة مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية هذا الأسبوع، تقرر عرض مسرحية «الملك لير» على خشبة المسرح القومى الأسبوع القادم لمدة 15 ليلة عرض «لير» بطولة: يحيى الفخرانى، صفاء الطوخى، مروة عبد المنعم، الإخراج لأحمد عبد الحليم.



تراثنا.. هل يصلح لمسرح الطفل؟



■ علاء الجابر

يعتمد التراث العربى الشعبى فى أساسه على المخزون الثقافى الذى خلفته الأجيال السابقة من حكايات، أشعار، أساطير، فنون، ألعاب، حرف، أغان، وأحاج، وعدد من الطقوس والاحتفالات.

وليس هناك حقبة محدودة يمكن لنا أن نتابعها لتحديد تاريخ هذا التراث أو حتى مصدره، بل يصل الأمر أحياناً إلى صعوبة تحديد الموقع الجغرافى الذى شكل أول مكان لظهوره.

ويؤكد على ما سبق ، التشابه الكبير فى الكثير من الحكايات والألعاب والأحاجى فى عدد من الدول على اختلاف ملامحها ، والتنازع الواضح أحياناً حول شخصية من شخصيات هذا التراث، خذ على سبيل المثال شخصية "جحا" التى يتنازع عليها العرب والأتراك والعجم كل ينسبها وينسب حكاياتها إليه ، رغم ما تتسم به من سذاجة كبيرة ، وغباء لا تحسد عليه !

وفى المسرح ، يعد التراث الشعبى رافداً مهماً استفاد منه العديد من الكتاب والمخرجين العاملين فى هذا المجال، منهم من قدمه بصورته الأصلية ومنهم من حذف أو أضاف إليه ، ومنهم من استل منه قيمة معينة وطورها بحيث أصبحت مواكبة للعصر الذى قدمت فيه .

لكن النقاد والمهتمين بالتراث يختلفون حول منطق الأصالة والمعاصرة الذى استلهم به التراث الشعبى ، ما بين تأكيد البعض من الملتزمين بضرورة أخذ مادة التراث بكل معطياتها دون تحريف، من منطلق عدم أحقيتنا فى التلاعب بسماتها أو تفريغها من روحها وحق المتلقى فى التعرف عليها بماهيتها الأصلية، أو من نظرة الفريق الثانى الذى يرى أن الأصل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن الواقع، ولذا فإن من حق الجميع أن يُخرجوا هذا التراث من حالة سكونه بقالبه الثابت إلى آخر متحرك بأطر متغيرة بتغير العصر.

وكما فى المسرح الموجه للكبار فإن مسرح الأطفال جعل من التراث الشعبى أحد المصادر التى استقى منها مؤلفو ومخرجو مسرح الطفل فى العالم العربى مادتهم المسرحية، ولعلنا نستغرب حين نرى تكرار كثير من الحكايات الشعبية أو الشخوص التراثية فى عدد من مسارح الأطفال فى الوطن العربى، نذكر على سبيل المثال لا الحصر "السندباد، الشاطر حسن، جحا، علاء الدين"، فتلك الحكايات تكاد تشكل عنصراً أساسياً يندر أن يتجاهله مسرح من مسارح الأطفال لدينا.

وبالطبع فإننا لا نزيد هنا معلومة حين نقول إن أغلب الحكايات المستقاة فى المسرح مصدرها حكايات "ألف ليلة وليلة" التى تعتبر المنبع لعشرات المؤلفين والمخرجين فى مادتهم المسرحية سواء كانت مقدمة للكبار أم الصغار، ونخص منهم توفيق الحكيم ، سعد الله ونوس ، ألفريد فرج ، عز الدين المدنى ، جماعة المسرح الاحتفالى فى المغرب، جماعة السرادق والفوانيس فى مصر، وجماعة الحكواتى فى لبنان، وغيرهم كثير.

وتقديم الحكايات المستلهمة من التراث الشعبى للأطفال من خلال المسرح يعد من قبيل التعريف بهذا التراث والدعوة إلى التمسك بالتاريخ والأصالة وبث العديد من القيم والسلوكيات التى نود توصيلها لأطفالنا وهذا ما لا يختلف عليه أحد، فالحكايات الشعبية عالم ساحر يمتزج فيه الواقع بالخيال فيسلب عقل الطفل ويخلق له آفاقاً رحبة ويوسع مداركه ويضيف إلى خياله الكثير من الصور والرؤى، كما أن الرجوع إلى أزمان غابرة يتيح للطفل التعرف على أشكال الحياة فى تلك العصور من أفكار ومعتقدات وأزياء وديكورات وأساليب حياة؛ فيشحن قدراته ويزيد من معارفه ومعلوماته.

كل ذلك أمر لا خلاف عليه...

إذن ما مصدر الخطورة فى الرجوع إلى التراث الشعبى وتناول موارده وتقديمها من خلال مسرح الطفل ؟

الخطورة – من وجهة نظرى – تكمن من خلال عنصرين، العنصر الأول: الوسيط الذى يتولى تقديم هذه المادة سواء كان مؤلفاً أم مخرجاً، والعنصر الثانى: طبيعة المادة نفسها.

فحين يختار هذا المؤلف أو ذلك المخرج حكاية شعبية ويقدمها للأطفال ويكون على غير وعى أو إدراك بمادته تلك ، فإنه كما نقول فى الأمثال يخلط "الشامى بالمغربى"، حين يختار ما لا يتناسب مع القيم التى يجب أن تقدم للأطفال، أو يقدم مادته دون تنقيتها من شوائبها السلبية ، أو ينحو بها بما لا ينفع الطفل، أو يخلط بين ما يجب أن يقدم لهم أو ما يقدم عنهم وهذا ما يشكل مصدراً للخطورة.

أما العنصر أو الخطر الثانى – وهو الأهم بنظرى – فيتعلق بالحكاية نفسها وتعالوا معى لنغوص قليلاً فى بطون تلك الحكايات. ونختار بعضها ونحكم سوياً على مدى مناسبتها للأطفال !

شهرزاد وشهريار: القيمة الأساسية فى هذه القصة تقوم على عنصرى الخيانة الزوجية ، والسادية المتمثلة بالقتل اليومى، فهل تناسب هذه الحكاية الطفل؟!

على بابا: الأربعون حرامى يسرقون من الأثرياء وعلى بابا يسرق من اللصوص، فالسرقة هى أساس الحكاية، إضافة لخيانة الأخ لأخيه، فهل تناسب هذه الحكاية الطفل؟

علاء الدين والمصباح السحرى: تقوم الحكاية على علاقة القرابة التى تقوم على الشر والاستغلال (العم لابن أخيه)، والسحر كوسيلة لحل جميع المشاكل والوصول إلى الثراء والحبيبة، فما أهمية تلك القيم للأطفال؟

جحا: شخصية تتسم بالغباء ومن خلال الغباء يتفجر الضحك والسخرية، فهل هى الشخصية التى نتمنى لأطفالنا أن يحذوا حذوها؟!

الشاطر حسن: الأمير الظالم الذى يستبدل بشخص مغفل؟! فيتولى دوره ويصلح حال الرعية، فهل نحن بحاجة لحاكم مغفل ، وعمل يؤكد على التركيز على دور الفرد بدلا من الجماعة فى صنع المستقبل وإشاعة العدل؟!

إننا لا نريد أن نخرج من تلك الأمثلة بأن التراث مصدر خطير، أو شىء لا يستحق أن نأخذ منه أو نتناوله فى مسرح الطفل.

لكننا نؤكد على أهمية التصدى للتراث من منطلق واع وجرىء ومتفهم لماهية هذا التراث وكيفية الاستفادة من عناصره فى إشعال فتيل الحكاية، وأخذ ما يناسب الأطفال وحذف غير المناسب ، ولا بأس من الاستعانة بلب الحكاية فى تقديم عمل يقترب منها عندما يصبح الاقتراب ذا فائدة ويبتعد عنها عندما يصبح الابتعاد درءاً لمفسدة، خاصة حين نعلم مدى أثر ذلك على أطفالنا من خلال الاستعانة الكبيرة بالتراث الشعبى ، ففى دراسة عن واقع مسرح الأطفال فى الوطن العربى أجراها المجلس العربى للطفولة والتنمية عام 88 تبين أن 3 دول، هى مصر والأردن وقطر تستعين بالتراث بنسبة 33.3% وتستعين دول أخرى لم تحددها الدراسة بنسبة 14.5% من مادة التراث الشعبى.

وفى دراسة توثيقية أجريتها ضمن كتابى المعنون "مسرح الطفل فى الكويت" والصادر عام 2004 على 171 مسرحية ، هى مجموع المسرحيات التى تم إنتاجها لمسرح الطفل فى الكويت منذ إقامته عام 1987تبين أن 18 مسرحية استلهمت مواضيعها من التراث، أى بمعدل 12% من مجمل المسرحيات ، فنجد أننا نستطيع رصد علاقة مسرح الطفل فى الكويت بالتراث الشعبى من خلال المسرحيات التى قدمت فيه منذ نشأته عام 1987 إلى مطلع عام 2003وهى كالتالى :

أولا : 9 مسرحيات استندت على الثيمة الأساسية للحكاية الشعبية مع إجراء بعض التعديلات الهامشية فى بعضها ، فى حين كانت فى بعضها الآخر معبرة عنها بصورة كبيرة ، وتشمل هذه المجموعة مسرحيات : السندباد البحرى ، البساط السحرى، الشاطر حسن ، محاكمة على بابا ، شمس الشموس ، فرسان بنى هلال، علاء الدين ، أولاد على بابا والعصابة ، مرجانة والعصابة .

ثانيا : 3 مسرحيات استفادت من الحكاية الأساسية ، لكنها طورتها بشكل كبير كما فى : العفريت ، علاء الدين ، 92 نعنوعة .

ثالثا: 4 مسرحيات أخذت اسم الشخصية التراثية فقط ، وأدخلته فى حكاية ليست لها علاقة بالتراث إطلاقا ، كنوع من استثمار الاسم لا أكثر ، مثل مسرحيات : عودة السندباد ، الغوريلا والسندباد ، عودة الشاطر حسن ، السندباد.

أما الملاحظة الأخرى فهى أن أغلب المسرحيات حاولت أن تأخذ من التراث ما هو مناسب للطفل عدا بعض المسرحيات مثل : شمس الشموس ، محاكمة على بابا، أولاد على بابا والعصابة.

ولكونى أحد العاملين فى مجال مسرح الطفل فى الكويت منذ عشرين عاماً فقد استفدت من التراث العالمى والعربى فى بعض أعمالى المسرحية ، منها مثلاً مسرحية، "علاء الدين 92 " التى قدمت على مسارح الكويت عام 1992 والتى تقوم حكايتها على الشاب علاء الدين الذى يعيش فى عصرنا الحالى ويعشق العلم والمعرفة، ويقع بيده مصباح سحرى قديم يبتاعه من أحد بائعى التحف القديمة يظهر مارد المصباح لعلاء الدين وشقيقته شروق، ويبدى استعداده لتنفيذ كل طلباتهم. يسخر الأخوان من قدرات المارد ويجد أنها متواضعة أمام إنجازات العلم شالحديث فيشعر المارد بالضعف والانسحاق والخجل أمام هذين الطفلين، ويرغب فى معرفة نوع السحر الذى فاق سحره، وأوصل الحياة إلى كل هذا التقدم ويكتشف أن العلم والمعرفة اللذين وصل إليهما الإنسان جعلاه يتجاوز فى قدراته قدرة السحر فيطلب من علاء الدين وأخته التحول إلى عصرهما والدخول فى المدرسة التى تمنح الإنسان كل هذه العلوم والمعارف التى تفوق ما لديه.

وهناك العديد من التجارب المسرحية فى الكويت ، التى قدمت التراث بصور متعددة ، قدمتها ضمن دراسة إحصائية فى كتابى سالف الذكر .

بقى أن نقول إن أهمية توظيف التراث تتمثل فى تحديد جانبيه الإيجابى والسلبى ، من خلال استيعاب أبعاده من قبل الوسيط القائم على استلهام هذه الحكاية أو تلك؛ خاصة حين يكون الاستلهام مقدماً للأطفال الذين يستمدون الكثير من مخزونهم وقيمهم من مادة يبدو أنها كالسكين باستطاعتنا أن نستفيد منها أو نحولها لأداة عنف مدمرة ...!



التجسيد المسرحى لفنون الكرنفالات الإسلامية

يعتبر محمود دياب من الكتاب الذين أسهموا فى تيار البحث عن هوية؛ بالعودة للأشكال الشعبية الطقسية الكرنفالية؛ مثل أعياد الحصاد ذات الأصل الفرعونى، ولكنه بالطبع خلق صيغة مسرحية لهذا التمثل، كما تعامل مع الصيغة الحية فى الريف المصرى، والتى تتشابه فى الكثير منها مع ليالى الموالد التى تقام لأهل البيت، والأولياء الصالحين، كمدخل ثقافى إسلامى، إلا أن أغانى الحصاد، وأنواع المحاصيل، ومراحل جنى المحصول، تظل تعطى الخصوصية لاحتفالات الحصاد التى تظهر فى كتابات كتاب المرحلة الثانية مثل رأفت الدويرى الذى جمع فى نصه "قطة بسبع ترواح" بين العديد من الطقوس الدينية والاجتماعية الكرنفالية.

وحين دعيت لحضور احتفالات حصاد المشمش بإحدى القرى القريبة من الفيوم، وجدت كل المظاهر الموجودة فى الموالد حتى تشتت وأعتقد أنه مولد وليس احتفالاً بالحصاد، وقد وجدت أن أصحاب المحاصيل يحتفلون بإقامة ليلة يحييها أحد الرواة الشعبيين أو المداحين أو المنشدين بفرقته، فى صيوان يفرد منذ العصر فيجذب حوله الباعة واللاعبين الشعبيين مثل: الحواة والنشان، وباعة لعب الأطفال، وغيرهم من أرباب المهن الذين يتجولون بين المحافظات، لإحياء الموالد فى مواعيدها السنوية حسب التقويم الهجرى.

فكيف كانت كرنفالات الحصاد قديماً، وهل استفاد الكتاب التجريبيون أمثال دياب والدويرى من هذه الصيغة التى تشبه الموالد، أم استفاد بالصيغة المصرية القديمة، أم أن هناك صيغة وسيطة استلهموا بنيتها الدرامية، خاصة إذا كانت أعياد الحصاد وتنصيب الملك فى مصر الفرعونية تعيد تجسيد مشاهد درامية من أسطورة إيزيس وأوزوريس بأداء طقسى، وقد أطلق عليها مسرحية الأسرار المقدسة أو المسرحية الدينية المحجبة.



■ د. مصطفى سليم

ولا تتضمن العبادة الرسمية فى الإسلام تقديم أضحية إلاّ فى العيد السنوى الكبير الذى يدعى "عيد الأضحى" الذى اختير ليكون إحياء لذكرى طاعة "إبراهيم عليه السلام" واستعداده للتضحية بابنه إسماعيل، ويعتبر ذبح الأضحية فى هذه المناسبة "تقرباً إلى الله"؛ فاللفظ القرآنى قربان يحتوى على الجذر اللغوى للفعل "قرب" وكرنفالات الفداء الطقوسية هى تكرار رمزى، بدرجة ما، لعملية القتل المؤسس، الذى يهدف إلى إقامة السلم وإقراره، وإلى اجتناب الانتقام، ففعل التضحية بذبيحة هو ميكانيزم للاحتفاظ والاختزان: فكلما مارس مجتمع ما فعل التضحية بكبش فداء تناقص مستوى العنف فيه، وتظهر فكرة الفداء فى مسرحيات "ليالى الحصاد" و "قطة بسبع ترواح" بشكل أساسى.

يبدأ محمود دياب مسرحيته بأغنية الحصاد "يا منجل يا بو حديدة" وهى أول إشارة فى هذا النص لطقوس الحصاد الكرنفالية، والكاتب هنا يلخص – مثلما يفعل التعبيريون – الكرنفال أو الطقس فى علامة الأغنية الشعبية التى تغنى أثناء ممارسته، وكأن هذه الممارسة تجرى بالخارج بشكلها الكامل، ولكنه لخصها على خشبة المسرح فى تلك الأغنية؛ مثلها مثل الذكرى التى تعيدها لأذهاننا كلمة أو حركة أو رائحة: "ليالى الجطن متتنسيش وكمان ليالى حصاد القمح.. ليالى حلوة ماتتنسيش يعنى مثلاً زى الليلادى.. المناجل عمالة تحصد فى الجمراية والأولاد فى السكة بيغنوا..".

إن الموضع الأول الذى يؤسس فيه محمود دياب دلالة أنشودة الحصاد، يعيدنا للشكل الكرنفالى موحياً بعبق السنين، الماضى، البراءة، الحنين، وهى من وظائف الكرنفال كعملية علاجية جماعية.

ولكن دلالة أنشودة الحصاد تتطور مع تطور النص؛ ففى كل موضع يتجلى أمامنا الكرنفال شكلاً ومضموناً، فحين يتساءل أبناء محجوب وست الكل عن أبيهم الذى مات فى نفس التوقيت من العام السابق؛ أى فى أعياد الحصاد الدورية، يعاد سرد حكاية موته، ويستعيد الجميع مشاعر هذه اللحظة من خلال سردية تأخذ شكل التباكى الهستيرى من قبل ست الكل زوجته؛ التى ترفض حقيقة أنه مات فعلاً؛ بينما تحكى بنفسها نبأ موته، ويساعدها الغاوى، وتستمر الأنشودة وتقترب الأصوات تدريجياً مع مونولوج ست الكل؛ الذى يعبر عن شططها، والنيران التى تختلج فى صدرها، وست الكل هنا تقوم بسلوكيات شبيهة بتلك التى قامت بها إيزيس فى أساطير الحصاد المصرية القديمة، فلقد أصيبت إيزيس بالهوس والشطط بعد أن خطف ست وأعوانه أوزوريس، وصارت تعدد عليه وهى تجوب القرى حتى أنها كانت تحيلنا لرحيل العائل الوحيد لهذه الأسرة، وهو العالم بخفايا القمح وزراعته، وكان محصوله دائماً هو الأجود –كما تروى ست الكل فى القصة– وما يؤكد هذه الدلالة الأسطورية أن "تهامى" حين ينصت للحن الدال لأنشودة الحصاد، يتذكر هو الآخر "محجوب"؛ وكأن محجوب الفلاح المبدع وحادثته الأليمة مقترنان فى الأذهان بأنشودة الحصاد، إن الدلالة الواضحة لهذا التكرار تشير إلى المأساة التى حدثت حين اختطف أوزوريس؛ بينما يحتفل بأعياد الحصاد، كما تصور نصوص "دريتون" التى جمعها من مصادر عديدة، والذى يمثل النظام الدرامى لكرنفالات الحصاد؛ حيث يعاد إحياء ذكرى مقتل أوزوريس وبكاء إيزيس وميلاد حورس وانتصاره على ست وهو متنكر فى صورة أفراس النهر.

إن محجوب هنا رمز خلاصى مثل أوزوريس، وهو أيضاً بطل استشهادى؛ لأنه احترق وهو يزود عن قمحه. والكاتب لا يكتفى بتمثل البنية الدرامية لكرنفالات الحصاد من خلال "أنشودة الحصاد"، بل يتمثل أيضاً وظائف الكرنفال؛ حيث تبدو المسرحية فى مجملها عملية علاجية بالوهم تقوم فيها كل شخصية بتجسيد همومها وهموم الشخصيات الأخرى فى تبادل مستمر يختلط فيه الوهم بالواقع، وتتقاطع فيه الحكايات؛ وبالتالى الأزمنة والأمكنة، وداخل هذا التقاطع تتواتر الارتجالات وتتداخل؛ فيختلط الوهم بالواقع والحاضر بالماضى.

وهذا يتضح فى المناسبة الأخيرة التى تعود فيها الأنشودة حين تتوحد الشخصيات مع أدوارها ويفقد "على الكتف" القدرة على التمييز بين الوهم والواقع، بينما تتساءل "سنيورة" عن سر ما يحدث بينما يرد عليها "البكرى" فى مرارة بينما يغنى "الغاوى" مواله الحزين، ويغلق الستار على نفس "أنشودة الحصاد" التى بدأ بها النص؛ لتنتهى هذه المسرحيات المتداخلة على طريقة بيرانديللو، معلنة عن تاريخ القهر الموسمى الذى يعيشه الفلاح فى صراع الأرض، هذا الصراع الذى ينعكس فى السخرية و "الجروتسك" الذى يوظفه المؤدى فى أدائه داخل السامر، وهذه السخرية تعبر عن رغبة المؤدى فى الارتياح وتفريغ مكبوتاته والشعور بالانتصار على عقبات الحياة فى سعيه الدائم للاستقرار بامتلاك الأرض؛ ومن ثم توريثها؛ أى الأمان تجاه المجهول أو المستقبل، وبدخول دائرة المستقبل يكتمل النظام التقاطعى للحكايات والأزمنة والأمكنة.

إن تداخل الارتجاليات فى هذا النص عنصر جوهرى من عناصر وشروط الكرنفال، فهو يعتمد فى غالبية أداءاته على الارتجال من قبل المؤديين سواء المتخصصين والمدربين مثل المهرجين ولاعبى السيرك، أو العامة من المتفرجين المشاركين داخل الحلقة.

إن التطهر من الانفعالات المكبوتة فى كرنفال ليالى الحصاد يأخذ شكل الدوائر المتقاطعة والارتجاليات المتداخلة؛ ويطرح بذلك صورة معدلة للنموذج الخلاصى من ناحية والنموذج المثلثى لعلاقة النفس والروح والبدن من ناحية أخرى، فالدوائر المتقاطعة والارتجاليات المتداخلة فى النص تسمح بوجود وظائف اجتماعية متعددة وغير دينية، وبالتالى تتحرر العلامات من المعتقد الدينى لتعبر عن واقعها دون أن تتصارع معه؛ فهى تتجنبه أو بمعنى آخر تحيده.

وهكذا قدم محمود دياب نموذجه الطقسى الذى سعى إلى أن يحقق به خصوصية وهوية المسرح المصرى التى سعى إليها معظم كتاب الستينيات مستخدماً فى ذلك التزاوج بين النماذج الطقسية المحلية لكرنفالات الحصاد وتراث البنيات الدرامية الغربية الحديثة، وخاصة بنية المسرحية داخل المسرحية وفق الصيغة البيرانديللية، وهى الصيغة التى تتكرر عند معظم كتاب تيار التجريب على المادة الطقسية، كما يظهر عند الفيل فى "دقة زار" ومحسن مصيلحى فى "درب عسكر" وسيد محمد على فى "المولوية"، ورأفت الدويرى فى "قطة بسبع ترواح"، التى يصفها كاتبها بأنها "دراما طقسية شعبية"؛ حيث يتمثل فيها العديد من الطقوس الفردية، مثل السحر وقراءة الأثر، ووخز العروسة الورقية، والسحر، والزار، والطقوس الجماعية مثل كرنفالات الحصاد، وشم النسيم، ووفاء النيل، والموالد..

وتختلف صياغة رأفت الدويرى تماماً عن الصياغة التى قدمها محمود دياب، فالمسرحية تحاول إزاحة الطقوس المتمثلة تماماً، والإحلال محلها، إلا أن النقطة المشتركة بين النصين التجريبيين هنا هى التقاطع مع أسطورة الحصاد الفرعونية "إيزيس وأوزوريس"، وذلك من خلال ثالوث الخير والشر والبحث عن الجسد الضائع.

وتمارس العلامات المرئية فاعلية كبيرة فى الطقس المسرحى عند الدويرى؛ بما فى ذلك جسد الممثل؛ ففى البداية يبدأ المنظر المسرحى فى تأسيس الدلالات من خلال زخم العلامات، والنظم الذى يظهر فى الإرشادة المسرحية التى تصف المنظر المسرحى.

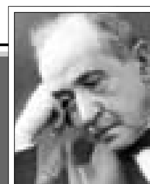
وتعتبر جملة: (أبو الخير عمره ما مات) مفتاحاً مهماً لتفسير النماذج الطقسية فى هذا النص، إن "متقال" أو "أبو الخير" فى الطقسية هو رمز ونموذج خلاصى مثل أوزوريس الذى خطف وتقطع جسده ولم يتحرك شعبه بل ظل كل من وهبهم أوزوريس الحياة يتفرجون، ولكن الرمز الأوزيرى هنا يمثل ثلاث شخصيات وثلاث حكايات وثلاثة أزمنة؛ فالبنية الدرامية لا تخفى التأثير البيرانديللى وعملية التمسرح، والمسرحية بتعدد المستويات تحقق هدف البنية الكرنفالية التى تتعدد فيها الأصوات لتعبر عن هموم الجماعة التى تنطلق دفعة واحدة صارخة لتعبر عن آلامها، وذلك بالتوحد مع البطل الطقسى أبو الخير المخلص الذى يمتص واقع متقال وأهل القرية، ويحيله إلى أسطورة أوزوريس، وحين تتوحد الجماعة داخل الطقس بأبطال الأسطورة ينعكس الواقع على هيئة انفعالات منطلقة عبر الأداءات المختلفة لتعبر عن الشفاء الجماعى.

وهكذا يصبح متقال هو المخلص فى أسطورة الخصب التى تعبر عن خصوصية المجتمع الزراعى ونمط إنتاجه حين تحكى كيف استطاع أوزوريس أن يعلم البشرية أسرار الزراعة ويخترع أدواتها؛ فجعل الأرض تنتج أسباب الحياة والحضارة، ولأنه إله الخصب والنماء فهو طاقة فوقية أو سحرية، والكاتب بذلك يمزج بين العقائد الأوزورية والمسيحية والإسلامية؛ فيستوحى الأسطورة من العقيدة الأوزورية على مستوى البنية السردية ويزيح أسماء وملابس وزمان ومكان رموزها، وليضع مكانها أسماء وملابس وأزمنة وأمكنة عصرية، أما على مستوى البنية الأدائية فلن يستطيع أن ينقل التأثير الشعائرى بنفس قوة التأثير على المتلقى العصرى؛ لذا كان طبيعياً أن يلجأ لطقوس "الرقى" التى تعكس إيمان المصريين بالحسد.

فالخوف من آثار العين الشريرة على الطفل، هاجس مهووس يرافق الآباء والأمهات طوال فترة التنشئة، ولعل طقس حرق العروسة الورقية بعد تثقيبها بالإبر والدبابيس من عين فلان، وفلان، وهو من أشهر الطقوس السحرية التى تعتمد على مبدأ المشابهة لدرء العيون الحاسدة، فكل ثقب تحدثه "الشامان"، أو الساحرة التى تقوم بالطقس هو محاولة تمثيلية مشابهة للقضاء على نظرة عين حاسدة فى الواقع، وهذا الطقس من الطقوس التى اهتمت بها فنون الدراما، فى السينما والتليفزيون، والمسرح طبعا، فمثلاً يحتوى النص هنا على طقوس الشبشبة، وحرق العروسة وبعض مظاهر السحر الأسود؛ وهى محاولات للقهر المتبادل فى الواقع عبر السحر بين خضرة من ناحية وزوجة أبيها، والحنش من ناحية أخرى، والكاتب يزاوج هذه الطقوس مع طقس الزار وطقس الرجم من طقوس الحج عند المسلمين ويخلطها بمظاهر أعياد الغطاس وكرنفالات عاشوراء التطهيرية الشيعية، والعديد أو البكاء على الميت وطقس البذر وطقوس الزواج وكرنفالات الموالد ولاعبيها الشيعيين مثل القرداتى ولاعب الثلاث ورقات والغازية وبائع الطراطير.

وأرى أن هذا التداخل الأدائى الساخر الذى يبدأ بالحكواتى متمثلاً فى أبو الحكاوى، وهذا الجو الكرنفالى الذى يتداخل فيه الواقعى مع الطقسى والعصرى مع البدائى، والوثنى مع السماوى، والدرامى مع السحرى، علاوة على تداخل الأصوات والعلامات المرئية، تهدف فى مجملها لتفريغ الألم الجمعى كما يحدث فى الكرنفال، فالهدف واحد وهو تفريغ الهم الجمعى، وهذا التداخل الصوتى "الساتيرى" سمة من السمات الأساسية للكرنفال، وبالتالى فإن البنية الساتيرية المتداخلة التى استخدمها رأفت الدويرى هى بنية كرنفالية.

● أما الممثل الذى يحلل بشكل منتظم إمكانيات جهازه وقدراته فإنه يكتشف أن عدداً من تلك الأجهزة المضخمة للصوت هى فى واقع الأمر غير محدودة. وعلى أية حال فإنه بالإضافة إلى أجهزة تضخيم الصوت عن طريق الجمجمة أو الرئتين فإن للممثل أجهزة أخرى: قاع الجمجمة، عن طريق الأنف، منطقة الأسنان الأمامية، الحنجرة، الجزء الأسفل من العمود الفقرى (الصليبى)، وجهاز تضخيم الصوت الشامل (الذى يحتوى جسد الإنسان بأكمله)؛ وعدد آخر من الأجهزة التى لم نكتشفها بعد.



● فى إطار الاحتفال بذكرى رحيل الشاعرين أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، تنظم ساقية الصاوى ندوة خاصة حول مسرح شوقى وعدد من اللقاءات مع المتخصصين والشباب لإلقاء الضوء على عناصر الإبداع فى تجربتهما الشعرية، وذلك فى الفترة من 24 نوفمبر إلى 26 نوفمبر.





■ عبد الناصر حنفى

لحظة بداية الدورة الأولى لمهرجان المخرجة المصرية كانت مفعمة بالاستغراب والتعجب الممزوجين بالدهشة ، إنها باختصار لحظة «التفات» مرتبك لظاهرة تغادر حالة التبعثر التى ولدت داخلها ونمت على نحو غير ملحوظ بحيث لم يشعر أحد بوجودها إلى أن بدأت فى لملمة عناصرها وتجميعها تحت راية موحدة بقدر ما هى ملفتة وقادرة على جذب الانتباه وإثارة الجدل ، إنها لحظة عبور لمسار لا يكاد يطالبنا سوى بمجرد الالتفات أو الانتباه إلى ظاهرة طارئة تجتاز مجالنا الثقافى – للمرة الأولى – على نحو قد يقودها إلى الاختفاء والانمحاء المطلق بحيث لا تعاود الظهور ثانية مثلما قد يؤدى بها إلى البقاء والاستقرار والمطالبة بالحق فى الوجود ،كانت الحظوظ فى الغياب والحضور متساوية ولم يكن هناك مطلب أو حاجة إلى حسمها ، وهو الموقف الذى يتغير الآن على نحو درامى لافت .

فمع لحظة بداية الدورة الثانية لمهرجان "المخرجة المصرية" سنجد أنفسنا أمام ظاهرة قد امتلكت القدرة على معاودة الظهور ،أى أنها دخلت فى مرحلة "العود المتكرر" ، تلك المرحلة التى يعدها " هيدجر" أساس انكشاف الظواهر وتطورها ، وربما لهذا السبب تحديدا فنحن أمام دورة أكثر قلقا وأشد توترا بما لايقاس ، فحتى قبل أن تنطلق فعاليات هذه الدورة سيمكننا ملاحظة حالة الاستقطاب فى الموقف من ظاهرة المخرجة والتى تأتى مصحوبة بعنف خطابى لم تشهده الدورة السابقة ، ولذلك فليس من قبيل المبالغة أن نقول إننا أمام دورة عنوانها الرئيسى " معركة المخرجة" ، وهى معركة سيحدد نتائجها موقع ظاهرة المخرجة ليس فى سياق المسرح المصرى فحسب ، وإنما أيضا فى خريطة الثقافة المصرية بتجلياتها الاجتماعية المرتبطة بوضعية المرأة عموما.

لقد شهد النصف الثانى من تسعينيات القرن الماضى بزوغ ظاهرة "الكاتبات" التى شهدت حالة من الجدل الأكثر ميلا للعنف الخطابى ، ولكنها كانت – ولا زالت – ظاهرة معزولة داخل النخب المثقفة بحيث لا يكاد أحد يشعر بوجودها خارج تلك الدائرة ، أما ظاهرة المخرجة ، إذا قدر لها الاستمرار ككيان متمايز وليس كأفراد فسيكون لها نتائج أكثر ثقلا وأشد خطورة على العديد من السياقات الثقافية والاجتماعية ، ولذلك فإن محاولة البعض وضع ظاهرة الكاتبات كنموذج إرشادى يجرى عبره تناول وتحليل ظاهرة المخرجة هى محاولة غير مجدية ، وبالتالى فإن مقارباتنا وتحليلاتنا لتلك الظاهرة ينبغى عليها أن تعثر لنفسها على نقطة بداية مختلفة .

معركة المخرجة

المسرح ، خلافا لكل الممارسات الجمالية الأخرى ، يتطور ببطء شديد ، وأغلب تغيراته تأتى مصحوبة بمعارك ممتدة فى الزمان ومنتشرة فى المجال الاجتماعى والثقافى ، وذلك لأن العرض المسرحى ليس فقط ساحة للممارسة الجمالية بقدر ما هو " تجمع إنسانى ذو طبيعة خاصة تسيطر عليها توافقات وتوازنات وقيم وصراعات مؤسسات السلطة الاجتماعية سواء تلك الأكثر وضوحا – وعنفا – مثل النظم الحاكمة والمؤسسة القانونية وكافة تلك الكيانات التى تمارس "الدولة" عبرها إدارتها للحياة الاجتماعية ، أو تلك التى تشكل ما يطلق عليه " فوكو" ميكروفيزياء السلطة والتى تضم مجموعة من مؤسسات السلطة الأكثر تخفيا وتحكما فى حياة المجتمع والفرد .

ولهذا فإن أغلب – إن لم يكن كل – معارك المسرح تبقى بدون حسم نهائى بات ومطلق، فهى حتى وإن حسمت عند مستوى ما سنجدها مازالت مشتعلة وقابلة للانفجار فى مستوى آخر ، وكلنا نذكر ما يمكننا تسميته الآن بـ " معركة الممثلة المسرحية " ، والمتعلقة بجواز وإمكانية أو مشروعية ظهور المرأة على خشبة المسرح ، وهى واحدة من المعارك التاريخية الطويلة التى خاضها فن " العرض المسرحى" والتى قد تبدو ظاهريا وكأنها قد حسمت للأبد (على الأقل من وجهة نظر النخب المثقفة) ، بينما تظل هذه المعركة منتشرة عبر نقاط تتطابق مع خرائط توزع الفكر التقليدى المحافظ بحيث تصبح بمثابة التهديد الرئيسى لمخرج مسرح الثقافة الجماهيرية – مثلا – الذى يخرج عرضه فى مدينة صغيرة فى جنوب – وأحيانا شمال ! – مصر، وهناك أيضا معركة المخرج ، بوصفه مؤلفا للعرض المسرحى ، والتى لم يتم حتى الآن الفصل فيها بصورة واضحة ، وهى معركة لا تتعلق فقط بنمط أو كيفية توزيع سلطة التحكم فى العرض بين المخرج (ذلك الوافد الحديث نسبيا على تاريخ المسرح) وبين المؤلف المسرحى ، بقدر ما تتشابك مع نصوص قانونية مستقرة وتقاليد ثقافية تعلى من شأن الكلمة المكتوبة، وكذلك معركة " أهلية الممثل" (هل تقبل شهادته فى المحاكم أم لا) ، وهى معركة يستعيدها المسرحيون بمرارة شديدة ، وبرغم أنها كانت واحدة من أكثر المعارك قصرا وحسما فى نتائجها ، إلا أنها ارتبطت فى مسارها بتطوير المؤسسة القضائية لوعيها بالعالم خاصة فيما يتعلق بآلية التحقيق وآلية الشهادة والتى كانت تقوم على فرضية راسخة حول حتمية العلاقة المباشرة بين خطاب المتكلم وموقعه الاجتماعى من جهة ، وبين الخطاب أيا كان محتواه والفعل أو الحدث الذى يشير إليه من جهة أخرى ، و قد قام العرض المسرحى بوصفه شكلا وافدا على ثقافتنا بتدمير هذه الفرضية وتمزيقها ووضعها محل المساءلة الساخرة عبر فصمه للعلاقة بين موقع المتكلم (الممثل فى العرض) وخطابه ، فالممثل الذى يحتل فى الواقع موقعاً اجتماعياً مجهولاً لنا ، يكتسب فوق خشبة المسرح قدرة شبه إلهية تتيح له احتلال أى موقع اجتماعى ممكن بدون أى شروط مسبقة ، كما تمكنه من إطلاق خطاب لا يستند فى مرجعيته المباشرة إلى أية حدث أو فعل فى الواقع ، وهو ما أثار رعب المؤسسة القضائية ووضعها فى أزمة أمام ذاتها وأمام المجتمع حول مشروعية طرائقها وفرضياتها .

وهكذا ، فإن المعارك المتعلقة بالمسرح لا تميل إلى البقاء دون حسم نهائى فحسب ، بل إن مسار هذه المعارك يتحدد فى أغلبه ويتم تشكيله خارج إطار الممارسة المسرحية بوصفها نوعا جماليا .

وربما كان علينا أن نضع هذه التحليلات نصب أعيننا ونحن نتأمل فى تلك الاستراتيجية التى بدأت فى التجلى مع انطلاق "معركة المخرجة" ، والتى ترتكز فى معظمها على سحب أرضية المعركة من المجال الاجتماعى إلى المجال الجمالى ، وذلك باعتبار أن الإنجاز الجمالى هو المنطقة الأكثر ضعفا فى تلك الظاهرة التى لا تزال بحاجة إلى المزيد من الوقت والجهد قبل أن يمكننا الحديث عن منجز جمالى خاص بها ، وهى استراتيجية فى منتهى الذكاء وتكاد تكون مضمونة النتائج من وجهة نظر ذلك اللاوعى المحافظ المهيمن على مجالنا الثقافى ، وخطواتها محسوبة كالتالى : من غير الممكن الحديث عن خريطة جمالية لظاهرة تكاد تبدأ فى التجلى ولما تكتسب وعيا بذاتها ، ولذلك فأى محاولة تتبنى هذا المنحى سيمكن تدميرها بسهولة، أما لو تحدثنا عن معالم جمالية واضحة لدى بعض المخرجات المفردات فسيكون الرد بأن هذا لا يميزهن عما يقوم به المخرج الرجل بصفة عامة فلماذا يجرى عزلهن واصطناع ظاهرة خاصة بهن ، ولو أننا تحدثنا عن أفق محتمل ومتوقع لمسار الظاهرة انطلاقا من تجربة مجتمعات أو ثقافات أخرى فسنتهم







هل يعد تدشين مهرجان المخرجة أحد محاولات العزل الجمالى؟

أى أختلاف إنسانى يعبر عن نفسه فى الفعل الجمالى ويؤثر فيه تصنيف المرأة جمالياً مستحيل على الإطلاق

على الفور بالتغريب واستنساخ الآخر والاستلاب تجاهه وأن ما يجرى هناك لا ينطبق بالضرورة على ما يجرى هنا ... الخ، وهكذا ، ففى كل الأحوال ستستطيع هذه الاستراتيجية تحقيق هدفها وهو تشتيت هذه الظاهرة وبعثرتها ومنعها من التراكم وإزاحتها من الحضور إلى الغياب .

واللافت هنا أن ذلك اللاوعى الثقافى المحرك لتلك الاستراتيجية ليس لديه أى مشكلة – وربما ولا حتى اهتمام – مع وجود أو عدم وجود منجز جمالى يميز ظاهرة المخرجة ، والمكمن الحقيقى لقلقه يتمحور حول الامتدادات والنتائج الاجتماعية للظاهرة ، ولذلك فمن الغريب أن هذا اللاوعى قد استطاع أن يستحوذ على تفكير من يفترض أنهن يمثلن الظاهرة (المخرجات) وكذلك من يظنون فى أنفسهم أنهم من مناصريها ، بحيث أصبحت الغالبية العظمى منا تسلم بمشروعية هذه الطريقة فى التفكير ،وهذه النتيجة يمكن فهمها على نحو أوضح عبر تفكيك الفرضيات الجمالية التى تتأسس عليها .

فى استحالة التصنيف

ترتكز استراتيجية تشتيت ظاهرة المخرجة على فجوة فى النظرية الجمالية فيما يتعلق بتحليلها لثنائية "الاختلاف" و"الاختلاف الجمالى" ،والتى ينتج عنها ما يمكن تسميته بحالة أو وضع "استحالة التصنيف" ، وهو ما يتم التعبير عنه عبر نمطين من الخطاب .

ولنبدأ أولا بتحليل النمط الأول الذى يرفض التصنيف أصلا ، فالذين يجادلون ضد ظاهرة المخرجة على هذا النحو يستندون عادة إلى خطاب مفاده أن ثمة فعلاً جمالياً(هو الإخراج) وأن ذلك الفعل لا يتأثر بمقام الفاعل وأحواله ، وبالتالى فالمسرح هو المسرح ، والإخراج هو الإخراج ، ولا يمكن التفكير فى أن هذه الكيانات المستقرة فى أفقها الميتافيزيقى والجمالى يمكن أن تتأثر أو تتغير بمحض اختلافات بيولوجية سخيفة بين جسم فاعل ما وجسم فاعل آخر ، و بالتالى فهذا الخطاب الأولى –إلى حد الابتذال – يقوم على نفى الاختلافات التى هى أساس أى تصنيف مما يجعله يدير ظهره مسجلا امتناعه عن التصنيف ، إنه خطاب غير مهتم أصلا ببحث ما هو مختلف وأساسه النظرى ينبنى على أن ما هو جمالى لا علاقة له بالاختلاف ، فهو لا يتأثر به ، ولا يستجيب له ، وأيا كانت الاختلافات المطروحة التى ينطلق منها عمل جمالى ما فإن عليها أن تنحى نفسها ، وأن تستقيل وتختفى حتى يظهر ما هو جمالى ، وبمعنى أكثر وضوحا ، فأيا كانت النقطة التى يبدأ منها العمل الجمالى ،بل ومهما كانت الاختلافات أو الاستثناءات التى تمثلها هذه النقطة ، فكل هذا لا يهمنا فى شىء طالما أن المسار بأكمله ينبغى أن ينتهى عند مكان بعينه . وبالتالى فما هو مختلف هنا لا يمثل أى أهمية ولا يمتلك أى قيمة ينبغى مراعاتها ، فهو مجرد كم مهمل وزائد عن الحد مقابل ذلك الثبات والتعالى الميتافيزيقى الذى يتمتع به ما هو جمالى .

ولا يوجد الكثير مما يمكن قوله بالنسبة لهذا الخطاب ، فقد أشبعته الحداثة نقدا حتى بات – من وجهة نظر الكثيرين –غير صالح كمدخل علمى للتناول الجمالى ،لأنه فى واقع الأمر مجرد خطاب محافظ ورجعى يغلق نفسه على تصنيفات سابقة وقديمة ويرفض استقبال أى جديد ، الأطروحات المحافظة التى مازالت تدافع عن هذا المنحى توالى تقهقرها منذ وقت طويل ، إلى أن انحصر موضوعها فى الدفاع عن وجودها ومشروعيتها عبر إعلاء مفهوم ثابت للنوع الجمالى ، والذى لا يطاله تغيير ولا تشوبه تأثيرات ما هو مختلف ، غير أن هذا الحصن قد انهار مع انهيار نظرية النوع الجمالى تحت وقع ضربات ما بعد الحداثة .

أما النمط الثانى من خطاب الرفض الجمالى لظاهرة المخرجة فهو قد يعترف بالاختلاف ،بل وربما كان يتعاطف مع ما يمكن رصده من اختلافات ،ويسعى إلى إبرازها وطرحها للتحليل ،ولكنه بالمقابل يضع قيودا حول علاقة هذا الاختلاف بما هو جمالى ، بحيث تكون هناك عتبة ما يصبح هذا الاختلاف بعدها اختلافا جماليا ، أى اختلاف يعبر عن نفسه فى الفعل الجمالى ويؤثر فيه ، أما إذا لم يتجاوزها ، فهو مجرد اختلاف غير دال جماليا ، وهذا قد لا ينفى أهميته فى نطاقات ومجالات أخرى ، مثل المجال الاجتماعى مثلا ، ولكنه يظل بلا معنى من الناحية الجمالية .

وبمعنى آخر، فلا يدور الحديث هنا عن وجود الاختلاف من عدمه (الاختلاف بين الرجل المخرج والمرأة المخرجة) بل عن حدود ذلك الاختلاف الذى تبدأ عنده المبادئ الجمالية فى الاستجابة ، أى ذلك الحد الفاصل الذى يبدأ بعده اختلاف معين فى التعبير عن نفسه جماليا ، وعلى نحو ضمنى غير مصرح به يتبنى هذا الخطاب فرضية ثبات العلاقة بين عناصره (الاختلاف، الاختلاف الجمالى، العتبة الجمالية) ، وهنا مكمن خطورته ، فما هو مختلف سيظل كذلك ولن يستطيع قط الإفصاح عن نفسه جماليا ، أى أن وضعية المخرجة التى تمثل اختلافا اجتماعيا مؤكدا ستظل كذلك إلى الأبد دون أن تتبلور داخل منحى جمالى يعتد به ، وبالتالى فتصنيفها على نحو جمالى ليس فقط غير ممكن الآن ، ولكنه مستحيل على نحو مطلق ، وهو ما يعنى مصادرة المستقبل الجمالى للظاهرة .

وبرغم أن هذا الخطاب قد يبدو أكثر عقلانية ومنهجية من سابقه إلا أن نقطة عمائه النظرى (حسب تعبير بول دى مان) تكمن فى عدم قدرته على التأمل فى علاقات التحول بين الاختلاف والاختلاف الجمالى ، أى إمكانية وكيفية عملية انقلاب اختلاف خام إلى اختلاف جمالى ،وهو ما يعنى تبادل الأدوار والمواقع بينهما ، مثلما يعنى أن العتبة الجمالية التى يتمحور حولها هذا الخطاب تتمتع بديناميكية حساسة تسمح بتطور ما هو مختلف إلى اختلاف جمالى ، وبالتالى فهذا الثبات المزعوم ينطوى على فرضيات غير عقلانية .

فى النهاية ربما قد تبدو كل هذه التحليلات الآن زائدة عن الحاجة فيما نحن مأخوذون بحركات الالتفاف والانتشار والقطع والتوزيع و أصوات الطنين والقعقعة بالإضافة إلى كل التجليات أو التبديات الأخرى المحيطة بساحة المعركة و التى تجعلنا نشعر أن ظاهرة المخرجة قد أصبحت – أخيرا – محط اهتمام فيما تلهينا عن رؤية ما يجرى بالفعل على أرض الواقع وتعوق إمكانية الوعى به .

ولكن إذا كان من المقدر لمعركة المخرجة أن تستمر ولو قليلا فإن هذا النوع من التحليلات سيصبح أكثر تطلبا وضرورة .

● إن مهارة الممثل هى مهارة مبدئية، تستلزم أن يكون لها طابعها الخاص: وأعنى بها تمارين التركيز. ذلك التركيز الذى له علاقة بالنرجسية، وحب الذات والاستمتاع بلذة معاناة الفرد لنفسه، وبكلمات أخرى، ذلك التركيز الذى لا يعد تركيزا على شىء يمكن أن نسميه "الأنا"، بل على ذلك الشىء، الذى يمكن تعريفه باعتباره "أنت".



● الناقد المسرحى والصحفى حسن الحلوجى صدرت له مؤخرا مجموعته القصصية الأولى «صور قديمة» ضمن إصدارات سلسلة جماعة «تكعيبة» الأدبية، الحلوجى حاصل على بكالوريوس معهد الفنون المسرحية ويعمل بالمركز القومى للمسرح وسبق له المشاركة فى عدة معارض مهمة للفن التشكيلى بجانب حصوله على جوائز فى القصة والتصوير الفوتوغرافى.





الهوية المسرحية بين التأصيل واستيراد الغرب

■ الكتاب : الهوية المسرحية العربية
■ تأليف : د. رضا غالب



إن وعى الإنسان وشعوره بالآخر يستتبع أن يشعر بذاته ويعقلها، باعتبارها كيانا يقف فى مقابل هذا الآخر، كيانا يملك سطوة للأنا، فإن الأنا تلوذ بذاتها، تنقب فى دخيلة نفسها عن دفاعيات تحمى وجودها ككيان مخالف لهذا الآخر حتى لا تذوب فيه، ولهذا حاول المستعمر الأوربى طمسها بثقافته على الرغم من محاولات المثقفين فى تحديث العالم العربى.

ونحن الآن أمام قراءات نقدية تقدم طرحا لبعض المفاهيم السائدة بين هؤلاء المثقفين والمنشغلين منهم بالهوية المسرحية العربية ولكنهم قد اختلفو حول الظاهرة المسرحية العربية بين الرفض والتأييد، أصحاب اتجاه الرفض يرون أن محاولة تأصيل مسرح عربى بالاعتماد على فنون مسرحية عربية قبل القرن التاسع عشر يعد مغالطة؛ لأن المسرح العربى الحالى ولد من الاستيراد من ظاهرة نقل ثقافة أجنبية وخاصة بعد الحملة الفرنسية على الشرق وكان لاحتكاك العرب بالمدن الأوربية ومشاهدة الفرق المسرحية التى صاحبت الحملة للترفيه عن جنودها بفكر العرب فى إمكانية تقديم حكاياتهم بصورة تجسيدية بدلا من الشكل السردى، وكان ذلك على يد كل من مارون النقاش فى لبنان 1847أبى خليل القبانى فى سوريا 1864 صنوع فى مصر 1870ونجد الأسباب التى يقدمها هؤلاء تتمحور حول عدة نقاط:-

١- الأسباب الدينية

يرجع عدم معرفة عرب الجاهلية لفن المسرح لعدم توفر العنصر الدرامى المنحدر من الأسطورة وفى الفترة الإسلامية الأولى، فتفسير غياب المسرح عن التفكير الإسلامى أن الدين يمنع التصوير والتمثيل والتجسيم.

٢- الأسباب الاجتماعية

فن التمثيل من الفنون التى ترتبط بالحياة الاجتماعية ما دامت أن بيئة العرب لم تتعدد فيها أدوار الحياة الاجتماعية على حسب اختلاف الأعمال والصناعات والطبقات. ويرى توفيق الحكيم أن افتقار عرب الجاهلية إلى عاطفة الاستقرار أمر يتعارض وازدهار المسرح الذى يحتاج إلى مدينة مستقرة.

اتجاه التأييد يؤيد ويمارس الدعوة نحو هوية عربية رغم الاعتراف بعدم معرفة العرب للمسرح قبل القرن التاسع عشر ويرى هذا الاتجاه أن فنون العرب الأدبية بل وفنون الفرجة الشعبية تحتوى كل العناصر التى كونت المسرحية بالشكل الغربى وإن وجدت بصور متفرقة، أما عن الظاهرة المسرحية وخصوصيتها العربية فنجده يناقش هذه الظاهرة ليثبت أن بعضا من أشكال الفرجة الشعبية التى اعتمدت عليها دعوات البحث عن هوية مسرحية، تخضع لجوهر الظاهرة المسرحية وإن كان ذلك بخصوصيه عربية.

وكما قال "توماس مونرو": "إن المسرح هو الفنون أو الفن المختلط الذى يقدم عرضا مسرحيا أو دراما محلية فى بناء مسرحى يشتمل على فن الأدب المسرحى والتمثيل والإدارة والإخراج والملابس والتنكر والإضاءة والموسيقى والرقص، من خلال المادة التراثية فى مسرح الرواد نجد أن تاريخ المسرح العربى مؤسس على الصيغة الغربية للمسرح فقد تعددت صور المادة التراثية التى نسج الرواد منها مسرحياتهم ما بين التاريخ الرسمى والتاريخ الشعبى المنتظم فى الحكايات كالسير مثلا وألف ليلة وليلة والأسطورة، فمن ناحية التاريخ كانت الشخصية التاريخية أو الحادثة التاريخية أساس العمل الدرامى، سواء كانت مستمدة من التاريخ القومى للأمة العربية أو التاريخ المحلى لأحد الأقطار العربية كما فى مسرحية خليل اليازجى "المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق" التى تدور حول شخصية تاريخية "النعمان بن المنذر" حيث خرج للصيد يوما إلى الحيرة وتاه عن صحبته فأكرم وفادته أعرابى فوعد النعمان بأنه يجازيه حسن صنيعه معه إذا جاء هذا الإعرابى إلى الحيرة ومن سوء طالعه أن يكون ذلك اليوم هو نحس عند النعمان فيأمر بقتله بدلا من مكافأته فيستعطفه الأعرابى أن يؤجل تنفيذ الإعدام لمدة عام حتى يعاود أهله ويضمن "قراد الكلبى" الأعرابى أن يؤجل التنفيذ ويمر العام ويستعد الجلاد لتنفيذ حكم الإعدام فى "قرار" لعدم عودة الأعرابى فى ميعاده وإذا بالأعرابى يظهر مهرولا ليوقف إعدام "قراد" مقدما رأسه بدلا منه، ووسط دهشة النعمان من عودة الأعرابى فيجيبه الأعرابى أنه الوفاء بالعهد تلك الفضيلة السامية التى يجب على المرء أن يتمسك بها.

أما عن فنون الفرجة الشعبية فى مسرح الرواد من حيث الغناء والألحان فهو يرضى المشاهد العربى الذى يعشق الطرب والألحان قد انعكس ذلك فى ممارساته الحياتية فى أعراسه وطقوسه الفولكلورية والدينية، وفى الطرق الصوفية وجميع أشكال الذكر نجد حلقاتها لا تخرج عن جوقة من المنشدين بمفردها أو بمصاحبة عريف، أما عن طقس الزار فيختلف فى أدواته من فرقة لأخرى لاختلاف راوية الأغانى والآلات المستخدمة إذا كان القائم بالزار رجلا أو امرأة، كذلك سامر البدو فى مصر يعتمد على الرقص والغناء والحكاية القصصية الشعرية، والمداح المغربى يقوم بالغناء بمصاحبة الدف راويا ومجسدا فى شكل ترتيلى بلغة منظمة عامية قصصاً عن الأنبياء وكرامات أولياء الله الصالحين أو قصصًا عن الأبطال الشعبيين، وكذلك فى خيال الظل نجد الناحية الشكلية والبنائية تمثل الأغنية أو اللحن أحد أجزائها الأربعة "المقدمة النثرية – الأغنية – المشهد التمثيلى – الختام الأخلاقى"، وسوف نلقى الضوء حول أسباب رفض المسرح القائم حيث تعددت أسباب الرفض من المنظرين المسرحيين العرب للمسرح القائم لأنهم يرون أنه منذ نشأته وهو يحمل ثوبا أوربيا مما جعل الحياة الثقافية التى يعيشها المواطن العربى من خلال أحد معاييرها وهو المسرح بعيدة عن عقل ووجدان الأمة، ومن ناحية أخرى يبتعد المسرح عن طبيعته كاحتفال لأنه نسخة من المسرح الأوربى فى عصر النهضة الذى اختزل المسرح كاحتفال تتكامل فيه كل الفنون من شعر وغناء ورقص وموسيقى وإيماء، إلى المسرح فيما أنه يعتمد على الكلمة والأداء بالإضافة إلى ساحة حضور ينقسم جمهورها إلى مجموعتين تواجه إحداهما الأخرى ونجد دعوة الاحتفاليين إلى اعتبار الاحتفال جوهر العرض المسرحى العربى يعبر عن الميل الغريزى والاجتماعى لدى الإنسان للمحاكاة من أجل التواصل مع الآخرين، ففى مسرحنا العربى "يوسف إدريس" فى مسرحية الفرافير يؤكد على "أن المسرح احتفال بل اجتماع كبير ومهرجان، ناس كثيرة، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض .. عائلة إنسانية، كبيرة تقابلت واحتفلت، وأن المبدع فى الاحتفالية لا يقف فى منتجه الفنى عند حدود الواقع السطحى بل يعمل على سبر أغواره ليكشف جوهره الحقيقى المتعلق بالخير والجمال والعدل الذى طمسته بعض مظاهر الواقع المزيف مثل الظلم والاستغلال وعدم العدل فيحاول المبدع أن يظهره على السطح ويرحل به فى آنيته عبر الماضى ومن ناحية المثل والإبعاد نجد فن الممثل عند "توفيق الحكيم" يقوم على فكرة التقليديون التمثيل أو التقمص لأن التقمص هو حلول شخصية فى شخصية أخرى، أما الممثل فى المسرح الحكواتى فى لبنان خصوصا عند "روجيه عساف" فهو إنسان له صلة عضوية قوية بالبيئة وأيضا هناك يكون مقلدا يعتمد على السرد دون تقمص والمسرح الفوانيسى فى الأردن يرى الممثل مقلدا على هدى الحكيم والحكواتى نفسه ويرى أن علاقة الممثل تقوم على الإبعاد وليس الاندماج، وعن الارتجال وفن الممثل ترفض الاحتفالية الأداء الاندماجى القائم على الذاكرة اللفظية أو الحوار المخزون لأنه من وجهة نظرها يحول الدور إلى معلب سابق التجهيز ولكى يبتعد الممثل الاحتفالى عن هذا فى الأداء فإنه يعتمد على البديهة أى على ما كان يتميز به المؤدى فى فنون الفرجة الشعبية العربية، ويختلف المنظور حول الديكور فالبعض كـ"يوسف إدريس" لم ينص عليه واكتفى بخشبة مسرح مكشوف بلا حواجز تحقق سامرية اللقاء فى مسرحية الفرافير، بينما يرى توفيق الحكيم أنه قالب ليس فى حاجة إلى خشبة مسرح ولا ديكور مثلما هو الحال عند "جروتوفسكى" الذى تخلص من جميع العناصر الزائدة وركز على التواصل الحى ما بين الممثل والمتفرج وكذلك مسرح السرادق لا يلجأ إلى الديكور كعنصر محدد لبيئة الأحداث، ويكتفى بأن يدور العرض داخل الخيمة أو السرادق حيث يخضع داخله وخارجه إلى الطرز المعمارية والزخارف الشعبية فى بيئة العرض، وحول الملابس والإكسسوار لا ينص "يوسف إدريس" على الملابس خاصة لمثلية باستثناء ملابس فرفور يؤكد المسرح الحكواتى اللبنانى على توافر السمات الآتية فى الملابس:

١- الاقتصاد فى الملابس.

٢- أن تكون الملابس ظاهرة وباطنة حسب تغير الشخصية.

٣- الابتعاد عن الرمزية المبتذلة.

عن المكياج رفض "يوسف إدريس" أن يتقنع فرفور وكذلك رفض المكياج الخارجى لأنه يفقد الممثل أحد الوسائل التعبيرية المهمة التى يمكن بها أن يحدد الطبيعة المادية والبيولوجية للشخصية من ناحية السن أو من ناحية عيب خلقى وسوف تقوم الآن بطرح نموذج لمسرحية "ليالى الحصاد" تأليف "محمود دياب" الذى ينطلق فى صياغة مسرحيته من السامر المصرى وذلك على مستوى الصياغة الفراغية والزمنية والذى يتحدد فى شكل حلقة فى الساحات العامة يلتف حولها الريفيون فى أمسياتهم حول فنانيهم التلقائيين دون الفصل بينهم ليستمعوا إلى حكاياهم ويشاهدوا فنونهم وتنطلق من هذا السامر تقنية التقليد عندما يقوم بعض الأشخاص بتقليد البعض الآخر من رجال القرية كما اعتمد المؤلف فى صياغة المسرحية على المزج بين الحاضر والماضى وبين الواقع الدرامى التشخيصى من خلال أدوار الشخصيات فى حياتها الواقعية وأدوارها التمثيلية فى حلقة السامر. وإذا نظرنا إلى الإشارة لمسرحية المنظر فى ثلاثة مستويات بلا ديكورات نجد المستوى الأعلى لحلقة المجموعة المتسامرة والمستوى الثانى يجرى عليه التشخيص، والمستوى الأدنى هو الذى يلتئم مع واقع القرية فى حياتها الجارية خلال الفترة التى تستغرقها سهرة القرية ويبدأ الفاوى استهلال المسرحية مع الجمهور كاسرا المسافة النفسية والجمالية كتقنية بريختية "أفتح الكلام بسم الله" ليلقى الضوء على قريته وقرية العالية المجاورة وكيف أنهم يتسامرون بالتشخيص ليعبروا عن حياتهم ويفرغوا فى سامرهم ما تختزنه نفوسهم من هموم وآلام وآمال، ويبدأ السامر فى المستوى الثانى بارتجالية يعتمد فيها "مسعد" على خبرته فى علاقته بحجازى وهو يقلده ونرى تنافر "حسن أبو شرف" مع المتسامرين فيدخل البكرى يشير إلى التعارض نفسه مع المتسامرين فتنافر "حسن أبو شرف" يعود إلى المأساة التى وقعت بالقرية منذ عام بسبب تكالب الجميع على سنيورة دون حصول أحد منهم عليها فكان جزاء ذلك الصراع هو قطع ذراعه وموت محجوب وفقدان ست الكل عقلها وهجر الشيخ نور الدين أمام المسجد القرية بعد الصدام بين القرية والقرية المجاورة، وأما تنافر مستوى التشخيص من البكرى فيرجع إلى أنه والد سنيورة بالتبنى ويرفض بأن يزوجها بأحد من القرية درءًا للصراع حولها وأيضا لكرهه المعدية التى كان يستخدمها الشيخ نور الدين لمعاودة قريتهم من قرية العالية.

وتنتهى المسرحية من خلال تقنيات تجمع بين اللعب السامرى والمظاهر البيرانديللية "نسبة إلى بيرانديللو" فيما يمكن تسميته بالارتجال المصنع فأحداث المسرحية الداخلية فى لعبة السامر حتى حكم البكرى كقاض فى محكمته على سنيورة بالموت ليست إلا أحداثا عاشها مجتمع القرية قبل عام وهى الأحداث التى اعتمد عليها المتسامرون بما يعد مقاربة لأحداث مسرحية "الليلة نرتجل" لـ"بيرانديللو" التى تنحو منحى الارتجال المصنع داخل المسرحية.

ناصر فتحى

كيمياء الفضاء وإلهام المهملات

لا شك فى أن حركة المسرح فى تطورها طوال القرن الماضى لم تكن بالدرجة الأولى إلا سعيا نحو فاعلية البعد البصرى وتشكيل الفضاء بحيث يقول ما لا تقوله الكلمات أو يذهب إلى أبعاد أعمق وأكثر تجانسا مع لغة المسرح وخصوصيته ، ومن هنا كانت السينوغرافيا هى المحور الأبرز الذى قامت عليه محاولات الخروج بالمسرح إلى آفاق جديدة وثرية .

لقد تقدمت السينوغرافيا بانتظام لتسحب البساط من المؤلف المسرحى باعتباره المحور الأهم وتأخذ مساحة كبيرة من الإبداع والابتكار وتذهب لما هو أبعد من ترجمة كلماته وتحلق فى مناطق دلالية وجمالية يجدر معها صعود مكانة المصمم المسرحى وانتقاله من الهامش إلى الصدارة لتصبح تشكيلاته وألعابه بمفرداته السينوغرافية أول ما يتم رصده ومتابعته وأبرز ما يصعد أو يهبط بقيمة العرض.

ورغم كون عناصر المنظر من إضاءة وديكور وملابس وغيرها كانت دائما محل اهتمام إلا أنه مع التقنيات الحديثة التى استطاعت أن توفر من العناصر ما لم يكن متاحا أو كان مستحيلا من قبل فضلا عن زيادة السعى إلى تكوين جماليات بصرية فعالة ساهم فى بلورة دور السينوغراف كمسئول عن مجموعة من الأعمال التى تأخذ على عاتقها إبراز المشاهد ودلالاتها الرمزية وفضائها الجمالى.

ورغم شيوع المصطلح وتكراره إلا أن المكتبة العربية تظهر فقيرة من حيث الدراسات الجادة التى تتناول السينوغرافيا على نحو متكامل تأليفا أو ترجمة ومن هنا تأتى أهمية كتاب باميلا هاورد الذى ترجمه الدكتور محمود كامل والصادر فى إطار مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

ولا يكتسب الكتاب أهميته من كونه يسد فراغا فى موضوعه ، بل لأن تجربة طويلة و عميقة تقف وراء الكاتبة التى مارست التصميم المسرحى خلال سنوات طويلة، وخاضت العديد من التجارب المهمة مع مخرجين بارزين ومسرحيات مهمة ،وربما كان أجمل ما فى الكتاب هو لغته السلسة فلم تقدم الكاتبة مجرد طرح نظرى للموضوع بل كان الكتاب أقرب إلى الشهادة الحية التى تدعمها التجربة المباشرة، والوعى المُكتسب مع الممارسة والخبرة الطويلة، ومن هنا جاء الكتاب شيقا وسلسا لا يخاطب المختصين فقط.

جاء الكتاب فى سبعة فصول تناولت علاقة السينوغرافيا بالفضاء ، والنص واللون والتركيب ولعبة التوازن ، والإخراج والمؤدين والجمهور ،وغالبا ما يبدأ كل فصل بما يشبه المقدمة النظرية التى سرعان ما تنحرف عنها الكاتبة لتقدم لنا أمثلة وذكريات لأعمالها وأسرار تصميماتها تتخللها بعض المقولات التى تقدم خلاصة تجاربها وهو ما سوف نحاول التوقف أمامه فى هذا العرض الموجز.

منذ البداية تؤكد الكاتبة على أن السينوغرافيا - أى خلق فضاء فوق خشبة المسرح - لا توجد كعمل فنى منعزل، ورغم أن المصمم المسرحى ربما يكون قد درس الفنون الجميلة،إلا أن السينوغرافيا أكثر من مجرد لوحة خلفية للممثلين ،كما أنها عمل غير كامل دائما حتى يدخل الممثل فى فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور ،إنها البيان المشترك للمخرج والفنانين وفهمها يبدأ بفهم إمكانيات الفضاء التمثيلى الفارغ.

ولعل تلك البداية تأتى مناسبة لما انتهت إليه من أن السينوغرافيا تصف اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصرى ، وهى تشتق اسمها من المصطلحين الإغريقيين سينو وجرافيكا وتترجم إلى فراغ المسرح ، كما أن البروز المرئى للسينوغرافى ليس هوى فى النفس ،إن ظهور السينوغرافى كشخص راغب فى الاضطلاع بمسئوليات إضافية فى خلق وإبداع العمل قد جاء نتيجة اهتمام حقيقى جدا بحالة الفن وبالمناخ الاقتصادى والسياسى الذى نعيش ونعمل فيه.

كيمياء الفضاء

إن الفضاء هو أول وأهم تحد يقابله مصمم المسرح وهو جزء من المفردات السينوغرافية ، والفضاء المعنى هنا هو ترجمة الفضاء وتكييفه وخلق فضاء موح مرتبط بالزمن الدرامى وعن كيفية تكوين الفضاء بالشكل واللون لتعزيز الإنسان والنص .

البعض يلعب بالفضاء باحثا عن المجاز والمعنى ،وساعيا إلى تحديد الفضاء الدرامى ، وهناك كيمياء مركبة بين الفضاءات والأعمال وهى الكيمياء التى تدفع المبدعين إلى ترويض الفضاء المجهول ليصبح فضاء يناسب فى النهاية العمل وكأنه قفاز مقاسه مناسب لليد.

السينوغرافيا هى تحقيق فعلى لصورة ثلاثية الأبعاد : عمارة الفضاء ووضع البشر والقطع فيه.

إن استخدام الأثاث أو القطع داخل فضاء درامى بالإضافة إلى الممثلين لهو جزء لا يتجزأ من السينوغرافيا وهو إحدى طرق وصف الفضاء، فالممثل يشكل الفضاء بحضوره فوق الخشبة ويحتوى الأثاث، بل يمسك بفضاء محدد وأصغر داخل فصل أكبر وأكثر تجريدا.

النص والسينوغرافيا

تنظر باميلا هاورد إلى اللغة باعتبارها جوهر المسرح وتنتقد الفرضية االتى تقول إن القصة المُتضمنة فى الكلمات مُقيدة ، وموضة قديمة، وأن المسرحيات التى تستخدم الكلمات غير مرادفة للمسرح المرتبط بالحياة المعاصرة، وتؤكد باميلا على أن تلك المقولة مغلوطة ، وتعبر عن سوء فهم شائع ، كما تؤكد على أن العمل من نص موجود هى نقطة انطلاقها وإلهامها لإيجاد الحل المرئى للمسرحية ،وأن المسئولية المباشرة للسينوغراف هى عرض صورة حية للحياة والنص على المسرح حتى يتمتع الجمهور بالدراما بوصفها فنا معاصرا وحيا وليس قطعة معروضة فى متحف.

كما ترى أن الشجاعة هى الذهاب إلى النص دون أية أفكار على الإطلاق وقراءة النص مرة بعد مرة أمر مثمر على أن يكون الهدف من القراءة مختلفا كل مرة ، وهى تبدأ بعزل الإشارات الجغرافية ورسم خريطة لمناظر المسرحية، ويعد الجزء الأول من عملية تحويل النص إلى سيناريو مرئى هو رسم خريطة للشكل الإجمالى للمسرحية.

كينونة السينوغراف

فى الفصل الثالث المعنون (البحث / السؤال وإيجاد الإجابة) ترصد الكاتبة جوهر شخصية السينوغرافى فترى أنه شخص مثقف بطبيعته، وهو يجد سعادة فى البحث عن الظواهر سريعة الزوال فى التاريخ وعلم الاجتماع ، إنه لا يريد أن يعرف أحداث التاريخ العظيمة فقط ، ولكن التفاصيل الدقيقة،كيف كان الناس يعيشون ويأكلون ويلبسون ويستحمون ويكسبون لقمة العيش؟

إن عمل الفنان البصرى هو استخلاص الجوهر من الواقع وتقديمه بوضوح وأسلوب يحفز ذاكرة المُشاهد ومعرفته من خلال عين الفنان الانتقائية إلى الملابس والقطع والألوان ويرتبط المتفرج بالموضوع حين يتمكن السينوغرافى من اختيار قطعة تعبر عما يفوق مجرد واقعها المادى وتصف نفسها بأنها مراقبة للحياة البشرية، وأينما تذهب تراقب وتصنف التفاصيل الصغيرة جدا والتى تستطيع تسجيلها على أمل الاستفادة منها فى وقت لا حق.

ومن هنا تعد صفة الباحث أبرز صفات السينوغرافى ولكى يكون ذلك البحث خلاقا يتطلب هجوما ذا محورين على الموضوع : المحور الأول يستكشف الصورة الكبيرة التى لا شكل فيها، ويحتضن الأحداث التاريخية المعاصرة ، ويسمح للخيال بأن يحلق بحرية فى دفقات كبيرة عبر القارات والتاريخ ، ويركز المحور الثانى على تفاصيل محددة بل صغيرة يمكن الحصول عليها من المفاتيح المجسدة فى النص ،حكاية قصة سينوغرافية تضيف زاوية فردية لعمل مشهور فيقدم للجمهور فى ثوب جديد.

ولا يقتصر الأمر على البعد الفردى للبحث بل إن تقاسم الاكتشافات البحثية مع جميع العاملين فى العرض أمر شديد الأهمية.

ولعل أبرز مناطق البحث هى مكتبات المتاحف وقاعات عرض اللوحات،فالصور والخزف والرسم على القماش وغيرها من الأعمال تحتوى على ثروة من المعلومات البصرية الجاهزة لإعادة التدوير فى عالم مسرحى يعاد خلقه.

إلهام المهملات

تتكشف حياتنا الخاصة وتفتضح سرائرنا - كما تؤكد الكاتبة - فيما نتخلص منه فى شكل مهملات ، وهكذا تتحول أسواق الخردة إلى معين لا ينضب لإلهام السينوغرافى فيتلهف على مهملات الآخرين التى يمكن استخدامها ،فمتاجر الأغنياء فى جميع أنحاء العالم هى قبلة الباحثين الراغبين فى رؤية الإحساس بكيفية صناعة الملابس ،وفى دراسة تغير الديكورات من أيام الحرف اليدوية إلى ملابس الجنود فى الحرب و يمكن العثور على هذه التفاصيل فى الأسواق والمدن الصغيرة.

إن الملابس عبر العصور مثلا تعكس المناخ الأخلاقى والثقافى لكل عصر ،فالأسلوب البصرى لفترة ما يغزو كل شئ: من الملابس الشخصية للمبانى العامة. فالملابس التى نرتديها نادرا ما تكون محايدة وتعلن معظم الملابس عن الفترة التى صممت فيها ، كما تعكس الأسلوب المعمارى السائد والذوق المنتشر.

اللون والتركيب ولعبة التوازن

إن اللون والتركيب هما لب فن السينوغرافيا ،فحين يجرى البحث على النص ، ويعرف فراغ العرض فإن التحدى التالى للسينوغرافى ،يصبح تركيب وتلوين فراغ العرض ،إن كل شىء على الخشبة سواء كان ثابتا أم متحركا جزء من هذا التركيب الحركى ، ويساعد تكامل التركيب مع اللون على جذب انتباه المتفرج إلى النقاط البؤرية لكل مشهد من المشاهد .

إن القطع والعناصر لا تتحدث من نفسها، بل يجب أن توضع فى علاقة مع الفضاء ومع بعضها البعض كى يصبح له معنى ومغزى ، وفى تركيب خشبة المسرح تصبح القطعة أكثر من مجرد ذاتها، إذ تصبح شعارا لعالم المسرحية المختفى لشىء كامن فى الخلف، ولكن تعبر عنه كلمات الممثل، وقوة التركيب وملاءمته سيحملان مغزى يزيد على المعنى الظاهرى فضلا عما يحملانه من إحساس بالجمال والسلطة.

إن الألوان تتكلم ، ولا يستخدم اللون فى إبراز القطع داخل التركيب فحسب بل يمكنه أيضا توحيد الفراغ المسرحى الحر أو غير التقليدى.

إن القدرة على فهم بناء تركيب الصور والقطع وفهم كيفية تربيط الألوان هى الإسهام الخاص الذى يمكن للسينوغرافى أن يقدمه للعمل المسرحى.

صراع لا ينبغى أن يراه الجمهور

ربما كانت العلاقة بين المخرج والسينوغرافى أهم العوامل المؤثرة فى العرض فكى تحقق الحدود بينهما النجاح يجب أن تكون هذه الحدود متداخلة بحيث لا يراها الجمهور، وتتأثر هذه الحدود تأثرا كبيرا بالفراغ الدرامى، وفى جو مثمر وتعاونى يعملان بحيث يتكلم الفضاء من خلال الممثلين ، ان التعاون الجيد بينهما هو قلب صناعة المسرح الناجحة يجب ان تعمل السينوغرافيا والإخراج مثل شقى المخ بحيث تعمل وتكمل المواهب البصرية والمكانية للسينوغرافى المواهب الأدبية والروائية للمخرج لوضع المسار الذى سيقطعه العمل.

إن الفراغات غير المستخدمة هى فراغات ميتة من الممكن أن تجعل إخراج الخشبة يبدو ثقيلا وكئيبا ، والممثلون من جانبهم بحاجة إلى أن يتمكنوا من التحرك خلال أجزاء كثيرة مختلفة من الخشبة فى أشكال وتشكيلات مختلفة وبطلاقة وبصورة طبيعية حتى يستحوذوا بشكل مستمر على عين الجمهور وصرفها عن نهايتى فضاء الخشبة إلى لحظات صغيرة واقعة تحت المجهر.

إن الإخراج يوضح ويعزز الكلمات المنطوقة أو المغناة كما يمكن أن يكون وضع قطعة مختارة بعناية ذا صدى للمعنى ويمكن أن تقول ما تعجز عنه مجلدات.

أقوى عنصر حى فى الفراغ

ترى الكاتبة فى الممثلين أقوى عنصر حى فى الفراغ فالجسد هو البناء الذى يصمم عليه السينوغرافى الأزياء، فلكل جزء من أجزاء الجسم تأثير على الأجزاء الأخرى ، كما أنه يتأثر بها ، فتحريك الثقل فى الجسد ووضع الرأس بالنسبة للعمود الفقرى يبين العمر والوظيفة والمكانة التى يتمتع بها هذا الشخص وشد الكورسيه والملابس التحتانية ، وارتفاع الحذاء ووزن باروكة الشعر وأسلوب و قصه الشعر كلها عوامل تؤثر فى وضع الجسد.

إن الممثلين يكتسبون بروزا إضافيا وتسجل أفكارهم الداخلية وردود أفعالهم لا من خلال عيونهم فحسب بل من خلال استخدامهم لأجسامهم فى ثلاثة أبعاد.

كما أن الكورال يصبح وسيلة سينوغرافية لتغيير حالة وجو المشاهد بالاستخدام السريع للون الأزياء التى نراها كتلة واحدة لوصف مرور الوقت والأحداث الدرامية.

ومن خلال دراسة وفهم الجسم الإنسانى والفراغ الذى يشغله ويزيحه يستطيع كل من السينوغرافى والمخرج وضع نموذج ونحت الخشبة ببراعة وبصورة درامية مع الممثلين.

الجلد الثانى

إن الأزياء هى الوسيلة الفنية التى تصف الطبقة الاجتماعية التى تنتمى لها الشخصية وتاريخها وشخصيتها ويمكن أن تخلق الأزياء الجو العام للمشهد كما أن لغة الملابس والمواد تكشف عن البلد والطبقة الاجتماعية وعن العمر والذوق وعلى الممثل أن يسكنها ويحولها إلى جلد ثان له.

ومن هنا يجب على السينوغرافى أن يعمل ويتعب نفسه أكثر وأكثر كى يفهم احتياجات الممثلين الذين هم فى النهاية العنصر البصرى الرئيسى الذى يعمل معه فما يرتديه الممثل له دلالة على الحبكة أو القصة وهو الامتداد لصورة الخشبة.

فتحى عبد السميع



● إن الممثل الذى يستكمل "الفعل"، إنما يقوم بمهمة أقرب إلى السفر والتجوال فى العلامات الصوتية والإيمائية، وبهذا الأسلوب يحصل المتفرج على شىء أقرب ما يكون إلى الدعوة، للتعامل المشترك. إن العلامات التمثيلية ينبغي أن تكون بهذا المفهوم دقيقة ومنظمة.

أيمن حافظ.. شاعر صنعته كلمة



قال له الشاعر فؤاد حجاج «استمر.. هتبقى شاعر كويس» فاستمر وأصبح شاعراً «كويس» خاصة وأن تشجيع «حجاج» له لم يتوقف عند جملته السابقة، ولكنه تعداها إلى إمداده بالكتب القيمة، ونشر بعض قصائده فى جريدة «العمال».. مما كان له أكبر الأثر فى دفعنا شاعرنا إلى منصة التتويج كشاعر.. غنائى.. ثم لعبت الصدفة دوراً آخر فى تحويله ناحية المسرح، حيث أسند إليه المخرج «أسامة لطفى» مهمة كتابة أشعار العرض المسرحى «اصحى يا مصر» عام 1997، فكانت فاتحة خير، حيث لفتت موهبته الشعرية أنظار مخرجى المسرح، فأسندوا إليه كتابة أشعار مسرحياتهم فى بيت ثقافة بهتيم، كما اختاره «هشام السنباطى» لكتابة أشعار «على الزيبق» للثقافة الجماهيرية عام 2000، وقد نالت أشعاره فيها استحسان الجمهور حين عرضت فى مهرجان العروض الفائزة فى المسرح العام.

وبعدها توالت العروض التى كتب أشعارها، حيث شارك فى عروض «مش النظرية» مع المخرج هماما تمام، و«القاتل خارج السجن» مع مدحت عبد العزيز، و«غنوة الليل والسكين» للمخرج على خليفة.. وخارج الثقافة الجماهيرية كتب أشعار أكثر من (20) عرض مسرحى، وتعامل مع عدد من المخرجين منهم: محمد رضا، محمد ربيع، أسامة لطفى، خالد أيوب، صلاح مهدى، محمد إبراهيم وغيرهم.. كما حصل أيمن حافظ على عدة جوائز من بعض المهرجانات على عروض «على الزيبق، أدهم، الكلاب الأيرلندى»، كما حصل على المركز الأول فى مسابقة الشباب والرياضة ثلاث سنوات متتالية من (1997 - 2000)، كما كتب أيمن بعض تترات المسلسلات منها «أحلام هنداوى» بطولة علاء مرسى، محمد أبو الحسن، فؤاد خليل.

كما كتب للكاسيت عدداً من الأغنيات، ومن الشخصيات التى يعتز بها جدا لدورها فى دفعه إلى جانب الشاعر فؤاد حجاج، المخرج أسامة لطفى، والمخرجة صباح شاهين، التى أسندت إليه كتابة أشعار أهم تجربة فى حياته (حتى الآن) وهى عرض «حكاوى إسكندرانى» عن مجموعة أشعار بيرم التونسى، فؤاد حداد.

ويستعد أيمن حالياً لخوض عدد من التجارب الجديدة مع صلاح الخطيب، ومحمد دياب، وعلى خليفة، كما يقوم بكتابة أشعار العرض المسرحى «بولاق الجديدة» للمخرج يس الضوى، تأليف د. مدحت الجيار. كما انتهى من كتابة أشعار الفيلم الروائى القصير «النهار» من إخراج أسامة لطفى، والعرض المسرحى «الأميرة الشريرة والأقزام» إخراج د. عمرو دواره.

محمود الحلوانى

رانيا خالد شوهدت فى صحبة السيدة العجوز

تدرس الفلسفة فى آداب عين شمس، وتدرس المسرح على الخشبة مباشرة، وتتأكد من جاهزيتها للقيام بالدور والتحضير للشخصية جيداً أمام المرآة، تأكدت موهبتها قبل دخولها الجامعة حيث شاركت بالتمثيل فى العديد من العروض المسرحية، والتى لفتت إليها الأنظار من هذه العروض: «المواطن المصرى» تأليف وليد يوسف، وإخراج محمد مجدى، وقدمت خلاله شخصية «حنان»، كما قامت بدور «حارسة سجن إسرائيلى» فى مسرحية «كابوتش والحق المصلوب» من تأليف فوزية مهران، وإخراج أحمد محسن، وفى مسرحية «بيت بيرنارد ألبا» للوركا، ومن إخراج يسر الشرقاوى، جسدت شخصية «مجدالينا».

شاركت رانيا خالد فى مهرجان الاكتفاء الذاتى الذى تقيمه جامعة عين شمس لعامين متتالين، حيث قدمت شخصية «أناتونى» فى مسرحية «ميديا» ليوربيدس، من إخراج أحمد فهمى، وحصلت على جائزة المركز الثانى، وفى مشاركتها الثانية هذا العام تلعب دور «السيدة العجوز» فى رواية «دورنيمات»، «زيارة السيدة العجوز» وهو دور مركب ويحتاج لإمكانات فنية هائلة لتقديمه بالشكل المطلوب.

طموحات رانيا الفنية لا تتوقف عند التمثيل، فهى تسعى للتعرف على العملية المسرحية وممارستها فى جوانبها المختلفة لذلك عملت كمساعد إخراج مع أحمد محسن فى عرض «أوديب ملكاً» لسوفوكليس، ومع محمد جمال فى عرض «كل حاجة للبيع».. بالتوفيق يا رانيا.

يسر الشرقاوى.. ممثلة الجامعة الأولى

أثناء دراستها بكلية الآداب (إنجليزى) جامعة عين شمس، توطدت علاقتها بالفن الذى عشقته منذ طفولتها.. حيث أتيح لها أن تمارسه تمثيلاً وإخراجاً وتأليفاً أيضاً!..

حيث اختارتها بسمة فهمى الخولى لتقوم بدور «سارة» فى العرض المسرحى «باب الفتوح» لمحمود دياب، كذلك شاركت فى عرض «أوديب ملكاً» وقامت بدور مهم فيها وهو «جوكاستا» وهو الدور الذى حصلت من خلاله على الجائزة الأولى فى مهرجان المسرح الجامعى، وكان العرض من إخراج مازن الغرباوى.

كذلك حصلت على المركز الأول «جامعة» عن مشاركتها فى مسرحية «هاملت» لشكسبير، من إخراج تامر كرم. واختيرت يسر لتنضم لمنتخب الجامعة، وتقدم من خلاله عرض «الإكليل والعصفور» الذى حصل على عدة جوائز من المهرجان القومى للمسرح الذى عقد بالقاهرة، فى دورته الأخيرة.

وفى مجال الإخراج، قدمت يسر الشرقاوى عرضين هما «بيت بيرنارد ألبا»، وهو العرض الذى لفت إليها الأنظار كمخرجة، حيث حصلت من خلاله على جائزة أحسن مخرجة من المسرح الجامعى..

أما العرض الآخر فهو «الحب الحرام» تأليف خاثينتو بيابينتى.

ومن الواضح جداً فى اختياراتها للنصوص التى تقوم بتمثيلها أو بإخراجها أثر دراستها الجامعية وتخرجها فى كلية الآداب قسم «إنجليزى».

كما يبدو ذلك أيضاً فى سعيها نحو «الكتابة» حيث قامت بالفعل بتأليف نص مسرحى وهو «صورة أخيرة لسيدة عجوز» وقد تحمست له المخرجة مريم رأفت، وقامت بإخراجه..

إصرار الشريف

نهلة عبد العزيز

إدارة الموهبة سر النجاح

نهلة عبد العزيز طالبة بالفرقة الثالثة بكلية الحقوق جامعة القاهرة، وعلى الرغم من صعوبة المناهج «الحقوقية» وما تتطلبه من مذاكرة ووجع للدماغ، فإن نهلة تعرف تماماً كيف توزع وقتها بين المذاكرة وهواياتها الفنية المتعددة.. فهى لا تكتفى بالتمثيل، وتجمع إليه تصميم الاستعراضات لفرق الفنون الشعبية التى انضمت إليها منذ سبع سنوات.

وشاركت نهلة فى عدد من العروض المسرحية منها «منين أجيب ناس» تأليف نجيب سرور، وإخراج محمد فؤاد، «تحتمس بشرطة» إخراج عبد الله الشاعر، «المسخ» للمخرج نور صالح، «الرهان» من إعداد وإخراج علاء حسن، «ثورة الموتى» إخراج حسن أبو العينين، «إنت حر» تأليف لينين الرملى، إخراج حسين محمود.

نهلة لا تكتفى بالتمثيل، لهذا فهى تلتحق بالكثير من الورش للتعرف على عناصر العرض المختلفة كالإخراج، والملابس، والإكسسوار، كما قامت فى أكثر من عرض مسرحى بعمل الماكياج للشخصيات كذلك فهى تهتم بالشخصية التى تقدمها وتقوم بدراستها من كل جوانبها.

أميرة شوقى

زياد يوسف .. يمزج بين الفن والفلسفة

عرف زياد المسرح عن طريق المدرسة .. وحصل على جائزة أفضل ممثل أكثر من مرة، ويرجع زياد الفضل لوالدته التى اكتشفت موهبته من خلال تقليده المستمر للفنانين؛ فذهبت معه إلى المدرسة وسألت عن فريق التمثيل فلم تجد إلا فريق الغناء فألحقته به، وفى المرحلة الإعدادية التحق زياد بفريق التمثيل، وعندما تقدم للالتحاق بمعهد الفنون المسرحية كان عمره 16عاماً، ورغم نجاحه رفض والده أن يدرس فى القاهرة، فالتحق بآداب فلسفة وأتم دراسته فى الإسكندرية، وقد استفاد الكثير من دراسته للفلسفة فى تكوين رؤية خاصة به كممثل، بعد ذلك ألتحق بالمعهد وهو يمارس التمثيل فى الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية مع تشجيع والديه له.

شارك زياد فى مسرح الطفل بـ "سندريلا وعلاء الدين" إخراج محمد أبو صلاح، ثم شارك فى "بعد أن يموت الملك" إخراج حمدى أبو العلا، و"يهودى مالطا" إخراج جمال ياقوت، ثم "ثورة الحجارة" إخراج سعد أردش.

مارس زياد يوسف بعد ذلك الإخراج بتشجيع من أستاذه د. أيمن الخشاب فأخرج "أزمة شرف" تأليف ليلى عبد الباسط.

وقدم فى المسرح المدرسى للمكفوفين "الشحاذ"، وحصل به على جائزة أفضل عرض على مستوى الجمهورية، ثم أخرج " كل أمام الآخر"، و القطة العمياء" تأليف سامح عثمان.

تخرج زياد فى المعهد العالى للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج بدرجة امتياز، فهو يميل إلى الإخراج عندما تستهويه فكرة ما يستطيع أن يقدمها للجمهور، طارحا من خلالها حلا لمشكلة أو وجهة نظره الفلسفية.

استطاعت السينما أن تجذب زياد فشارك فى "يا ورد مين يشتريك" إخراج رباب حسين، و"المنادى" إخراج رضا النجار، وهو الآن فى انتظار تصوير دوره فى فيلم "الغرفة 705"تأليف سميرة محسن وإخراج إيهاب راضى.

زياد يؤكد أن عبق المسرح الخاص لا يدع له فرصة الانفصال عنه، ويستعد هذه الأيام لإعادة عرض "رجل القلعة" فى مركز الإبداع للمخرج ناصر عبد المنعم.

عفت بركات

كان ياما كان

ذاكرة المسرح



فرقة «المسرح العالمى»

تاسست هذه الفرقة عام 1963 كإحدى شعب فرق مسارح التليفزيون، وذلك بعد ما تم دمج فرق التليفزيون العشر فى أربعة شعب هى: (الحكيم، الكوميدى، الحديث، العالمى).

افتتحت الفرقة موسمها الأول فى فبراير عام 1964 بمسرحية «عطيل» تأليف وليم شكسبير، إخراج حمدى غيث، وترجمة خليل مطران، وقام بتجسيد شخصية «عطيل» حمدى غيث، مع ليلى طاهر «ديدمونة»، ومحمد الطوخى «ياجو»، وإحسان القلعاوى «إميليا»، وشارك أيضا فى بطولة هذا العرض كل من: أنور رستم، حسين عبد القادر، محيى الدين عبد المحسن، محمد وفيق، محمد عبد العزيز، سعيد عمارة، أحمد عبد الهادى.

قدمت الفرقة خمسة مواسم ناجحة وقدمت خلالها 30 مسرحية لأعلام المسرح العالمى بدءا من سوفوكليس، وأرستوفانيس، مروراً بشكسبير، وموليير، ووصولا إلى أونيل، تنسى وليامز، وكاسونا، ودورينمات، ويوجين يونسكو.

تكونت الفرقة من ثلاثة مخرجين شبان هم: سمير العصفورى، أنور رستم، محمد مرجان، كما ضمت 48 ممثلا وممثلة، من خلال ثلاث شعب كما يلى:

الشعبة الأولى «الفرقة الثامنة» تكونت من ثمانية عشر عضوا هم: إنعام سالوسة، تريز دميان، فاتن أنور، سمير العصفورى، محمد مرجان، سناء شافع، محمد التونى، مصطفى القسط، عبد الوهاب خليل، سهير الشال، سعاد أبوالحسن، فتحية المليجى، أحمد الزغبى، عصمت عباس، فؤاد عطية، عبد الفتاح الصبرى، مجدى مجاهد، مصطفى الزينى.

الشعبة الثانية: «الفرقة التاسعة» وتكونت من ستة عشر عضوا: وهم مديحة حمدى، عبد الرؤوف مصطفى، محيى الدين عبد المحسن، أنور رستم، حسين عبد القادر، عبد الفتاح شعراوى، أحمد عبد الهادى، عصمت بكير، نازك عبد المجيد، نوال عبد الرحمن، إسكندر توفيق، سمير جرجس، عبد العزيز شحاتة، إبراهيم عبد الله، محمد طلعت السيد، محمد عبد العزيز.

الشعبة الثالثة: «الفرقة العاشرة» وتكونت من ثلاثة عشر عضوا هم: نادية رشاد، يسر السيوى، أحمد الشناوى، محفوظ المغازى، عبد الفتاح السباعى، أحمد رضوان، نور الدين رجب حلمى، رشوان مصطفى رشوان، فاطمة عباس، فادية شعراوى، آمال فؤاد، عبد الغفار صبرى عبد القادر، محمد الحسينى بشارة.

أسندت إدارة الفرقة إلى الفنان القدير حمدى غيث، وقد تعثرت بعض مواسم الفرقة بسبب ضعف الميزانيات، وعدم تخصيص مقر (مسرح) ثابت للفرقة، حيث قدمت عروض الفرقة على مسارح الحرية، 26 يوليو (الطليعة حاليا)، ومحمد فريد (الحكيم)، والأوبرا، وكذلك مسرح الجمهورية الذى خصص للفرقة فى موسم 1965/64 فكان من أفضل مواسم الفرقة حيث تم تقديم خمس عشرة مسرحية، احيت به الفرقة 224 ليلة مسرحية، حضرها 30146 مشاهدا طبقا للإحصائيات الرسمية حينئذ.

وقد أغلقت فرقة «المسرح العالمى» عام 1967، على أساس أن المسرحيات المترجمة تقدم بجميع مسارح الدولة طبقا لتصنيفات فنية سواء كانت كلاسيكية أم كوميدية أم تجريبية، وبالتالى لا يجب أن يقتصر تقديمها على فرقة محددة!!

قدمت الفرقة خلال مسيرتها الفنية القصيرة الأعمال التالية:

موسم 64/63 عطيل (شكسبير / خليل مطران)، علماء الطبيعة (فردريش دورينمات / د. عبد الرحمن بدوى)، مجنون ليلى (أحمد شوقى)، مقالب سكابان (موليير / إدوار ميخائيل)، طبيب رغم أنفه (موليير / إدوار ميخائيل) كانديدا (برناردشو / عبد الحميد سرايا).

موسم 65/64 الخاطبة (ثورنتون وايلدر / صالح زكى)، يأجوج ومأجوج (جبرييل أرو / د. لطفى فام)، مذكرات محتال (ألكسندر اوسترفسكى / صلاح عويس)، الأرملة الشابة (الدو بنيديتى / محمود شوقى)، البرجوازى النبيل (موليير / إلياس أبو شبكة)، مريض الوهم (موليير / إدوار ميخائيل)، وراء الأفق (يوجين أونيل / سامى ناشد)، الدرس (يوجين يونسكو / سعد الدين وهبة)، المتحذلقات (موليير / محمد بدران ومحمد معوض)، هاملت (وليم شكسبير / سامى الجريدينى)، الجريمة والعقاب (دستوفيسكى، إعداد: جبرييل آرو / كامل يوسف)، مرتفعات وذرينج (إميلى برونتى/ فتوح نشاطى)، بلدتنا (ثورنتون وايلدر / د. صفية ربيع)، الحيوانات الزجاجية (تنسى وليامز / حسين الحوت)، رومولوس العظيم (دورينمات / أنيس منصور).

موسم 1966/65 الكلمة الثالثة (اليخاندرو كاسونا / د. محمد الأمين طه)، بينيلوبى (سومر ست موم / مفيد الشوباشى)، ترويض النمرة (وليم شكسبير / د. سهير القلماوى)، الأحمق (موليير / إدوار ميخائيل)، أنتيجون (سوفوكليس / د. طه حسين)، زيارة السيدة العجوز (دورينمات / د. مصطفى ماهر).

موسم 1967/66 جسر آرتا (جورج تيوتوكا / د. نعيم عطية)، السحاب (أريستوفانيس / د. على نور).

هذا وقد شارك فى إخراج هذه المسرحيات كل من المخرجين: حمدى غيث، نور الدمرداش، كامل يوسف، كمال عيد، كمال يس، كرم مطاوع، محمود مرسى، السيد بدير، سعيد أبو بكر، فاروق الدمرداش، سمير العصفورى، أنور رستم، محمد مرجان.

كما شارك فى بطولة هذه العروض كضيوف للفرقة عدد من النجوم فى مقدمتهم: عمر الحريرى، محمد الطوخى، إحسان القلعاوى، كريمة مختار، عبد الله غيث، نظيم شعراوى، عبد المنعم مدبولى، حسن يوسف، محمد عوض، سميحة أيوب، وداد حمدى، ليلى طاهر، زهرة العلا، نعيمة وصفى، زوزو حمدى الحكيم، زيزى البدراوى، صلاح منصور، محسنة توفيق.

ويحسب لهذه الفرقة اهتمامها بتقديم روائع المسرح العالمى وتعريف المشاهد المصرى بأهم الإبداعات المسرحية لكبار الكتاب العالميين، ويكفى أن نذكر تقديمها خلال مسيرتها القصيرة السحاب لأريستوفانيس، أنتيجون لسوفوكليس، وثلاثة نصوص لشكسبير، وستة نصوص لموليير، وتقديم نص لبرناردشو، وذلك بخلاف تقديم أعمال كبار كتاب الغرب، على سبيل المثال أعمال تنسى وليامز، يوجين أونيل من أمريكا، وكذلك تقديم ثلاثة نصوص لدورينمات، بخلاف ذلك الإعداد الهام لبعض روايات الشرق مثل الجريمة والعقاب لدستوفيسكى، ومذكرات محتال لأوسترفسكى، كذلك يحسب لها تعريفنا بأعمال أليخاندرو كاسونا، وكتاب مسرح العبث وفى مقدمتهم يوجين يونسكو.

د. عمرو دواره

آراء مصرية فى الكتابة المسرحية بين الفصحى والعامية

الكتابة للمسرح بالفصحى أو بالعامية مشكلة واجهت العديد من الكتاب المسرحيين، فقديماً واجهت فرح أنطون عندما شرع فى كتابة مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» ووقف حائراً فى أى الاتجاهين يسلك، لذا فقد وجد لزاماً عليه أن يصدِّر مسرحيته بمقدمة يعلل فيها استخدامه اللغوى، حيث رأى أن التمثيل عبارة عن محاكاة أو تقليد للواقع المعاش، فإذا كانت الروايات مترجمة مع جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها، ولكن إذا كانت الروايات مؤلفة وجب أن تكتب باللغة العامية «إلا أنه رأى فى ذلك إحياء للعامية وإضعافاً للفصحى لأن تربية العامة ومعارفهم وأحوالهم تبيح للمؤلف هذا الحق، يجعل أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية.

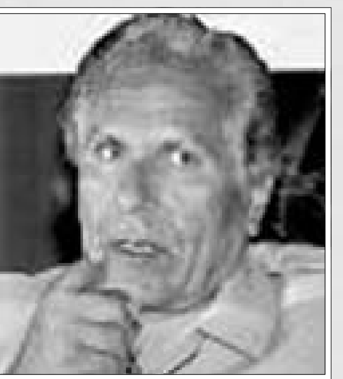
ثم تشعبت من هذا المنحى مشكلة، فالطبقة الدنيا التى جعل أبناءها يتحدثون بالعامية وجب على من يخاطبونهم أن يكلموهم بها حتى يتفاهم الفريقان، وأيضاً حتى لا يثقل فى سمع السامع الانتقال من العامية إلى الفصحى، ومن الفصحى إلى العامية...، ثم تفرعت من هذه الوجهة صعوبة أخرى، سيدات فى خدورهن يتحدثن عما صار إليه أمر الرجال ويختلفن ويضطربن ويتآمرن، فأى لغة يتكلمن؟ هنا رأى استخدام لغة ثالثة لا هى بالفصحى ولا بالعامية أطلق عليها «الفصحى المخففة أو العامية المشرفة». وعلى ذلك نجد فى المسرحية 3 لغات مستخدمة (العامية – المتوسطة – الفصحى).

لم يشعر فرح أنطون وحده بهذه المشكلة، فمحمد تيمور ناقشها فى مقالاته الكثيرة وكان أكثر وضوحاً وحزماً عن سابقه إذ اختار العامية وكتب بها مسرحياته، «العصفور فى القفص»، «عبد الستار أفندى»، «الهاوية»، «العشرة الطيبة».

ولقد شغل توفيق الحكيم بهذه المشكلة منذ بداية إنتاجه المسرحى سنة 1919، وهى السنة التى كتب فيها مسرحيته المفقودة «الضيف الثقيل»، وفى سنة 1923، كتب لفرقة عكاشة «المرأة الجديدة»، وألف مسرحية «على بابا» سنة 1925، وجميعها كتبت بالعامية، لأنه كان يكتبها للفرق التمثيلية التى كانت تهتم بإضحاك الجمهور.

سافر توفيق الحكيم إلى باريس وبعد عودته بدأ فى كتابة مسرحياته الذهنية إلا أن هذه المشكلة ظلت ملازمة له، لذا فقد طلع علينا ببيان سنة 1956 منشور مع مسرحية «الصفقة» عن مشكلة الصياغة يقول فيه:

«وكانت ولم تزل مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية موضع الجدل والخلاف، فقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد – محيط الريف – كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتب مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى فما هى النتيجة فى نظرى؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماماً. فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن، ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه: هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر، بل ولا فى كل أقليم، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان. كان لابد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص، ولا ينافى طبيعتهم، ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها. تلك هى لغة هذه المسرحية وقد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكن إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفى فيقلب القاف إلى چيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه. فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفى، ثم قراءة النطق العربى الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة، إذا نجحت هذه التجربة، فقد تؤدى إلى نتيجتين، أولاهما السير نحو لغة كالمستخدمة فى الآداب الأوربية، والثانية، وهى الأهم، التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن.



■ يوسف إدريس



■ طه حسين

وإذا كان توفيق الحكيم يرى أن استخدام اللغة فى المسرحية، مازال موضع جدل وخلاف، فإن الدكتور محمد مندور يرى أنها لا تحتاج إلى مثل هذا الجدل، حيث يرى بأن تكتب المسرحية باللغة الفصحى فإذ مثلت كان من الضرورى أن تترجم إلى العامية.

وللدكتور يوسف إدريس رأى، يقول فيه: «... وما حاولته فى مجال اللغة هو أن أكون صادقاً فى التعبير عما أريد أن أجده. لا فرق عندى فى اللغة بين اللفظ الفصيح أو العامى إلا بمقدار ما يستطيع هذا اللفظ أن يعبر بصدق عما أريد قوله.

ومن جهة أخرى نجد سعد الدين وهبة يدعو إلى لغة مسرحية جديدة. حيث يقول: «أما مسرحية «يا سلام سلِّم» فقد حاولت فى حوارها أن أحقق ما يمكن تسميته عامية المثقفين أو فصحى الإعلام.

ولنعمان عاشور رأى كذلك فى هذه المشكلة، حيث يقول: «لم أكتب بالعامية من البداية وإنما كنت أكتب بلغة مطورة، وهى ما أسميها دوماً اللغة المسرحية وقد خضت فى سبيل الدفاع عنها الكثير من المعارك، وهى لغة منتقاة، لا يمكن اعتبارها عامية بالمعنى المفهوم عن العامية، وذلك لأنها ليست مجرد عبارات وألفاظ مما يتحدث بها الناس، ولكنها تحمل كل الإمكانات المميزة للفصحى القادرة على نقل الأفكار والآراء والقيم.

وأخيراً نجيب محفوظ لا يرى عيباً فى الازدواج اللغوى لأنه يعتقد أن الازدواج اللغوى ظاهرة عامة فى جميع اللغات لما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلى وتفسيرى مختلف جداً عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد فى التعبير، وإعداد له بحيث يلبى مطالب الحياة اليومية.

وأفاد أيضاً: «كان الأدب يكتب بلغة الشعر، مسرحاً وحكايات وملاحم، وباعد ذلك بين اللغتين، وأكد على الازدواجية، ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفنى.

وما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة الحياة اليومية، ومنهم من يكتب النص والحوار بها متجاوزاً بذلك مشكلة الازدواج، فهل بلغوا العالمية؟ الحق أنهم فقدوا الوحدة التى تصنعها اللغة الفصحى بين البلاد العربية، ولم يصلوا إلى عالمية العالم.

إنى لا أعتبر هذه الازدواجية مشكلة فهى طبيعية، بل هى تعبير صادق عن ازدواجية فى شخصية الفرد، بل توجد عادة بين حياته اليومية وحياته الروحية.

وفى النهاية فإن من يبيح الكتابة فى المسرح باللغة العامية، لن يكون كاتباً مسرحياً، لأنه لا يستطيع فكاكاً من فصحاه».

باستقراء الآراء السابقة التى هى فى جوهرها محاولة الوصول بلغة المسرح إلى لغة وسطى أو لغة ثالثة، كما هى عند فرح أنطون، أو لغة مسرحية موحدة (كما هى عند توفيق الحكيم، أو عامية المثقفين، وفصحى الإعلام. كما هى عند سعد الدين وهبة، أو اللغة المسرحية أو اللغة المطورة، كما هى عند نعمان عاشور.

وقد ظهرت هذه الآراء والدعوات، لأن رجال المسرح تخوفوا من شيوع العامية واشتداد ساعدها، إلى أن تصبح لغة الأدب، ومن ثم تتحول اللغة العربية الأم إلى عدة لهجات، مثل ما حدث للغة اللاتينية، وبذلك تفقد أهم مقوم من مقومات الحضارة العربية.

فتوفيق الحكيم يدعو إلى اللغة المسرحية الموحدة، يريد أن يوحد أداة التفاهم قدر الإمكان بين شعوب الأمة العربية، إلا أن هناك من يحاول أن يستخدم الألفاظ العامية الفصيحة فى الوقت نفسه، بذلك نستطيع أن نرتقى بمستوى عاميتنا شيئاً فشيئاً، وأن نتخلص من تلك العادات اللغوية التى باعدت بين شعوب الأمة العربية الواحدة. ولهذا الاتجاه صداه عند بعض الأدباء ومنهم كان عبد القادر المازنى الذى حاول أن يقرب اللغة الأدبية من اللغة التى تتحدث بها شخصياته الشعبية باستخدام ألفاظ تبدو لأول وهلة عامية صميمة، ولكنها فى حقيقتها من الفصحى؛ فنراه يستخدم كلمة «اللهوجة» وهى مع عاميتها الظاهرة مأخوذة من قولهم «لَهْوَج الطعام أى طبخه سريعاً ولم ينتظر حتى ينضج».

إن رواسب هذه القضية مازلنا نعيش فيها حتى الآن وأصبح للفصحى مناصرون وللعامية متحمسون، وفئة ثالثة تحاول التوفيق بين الاتجاهين، ومن أشد المناصرين للفصحى على أحمد باكثير.

ولا يجد الدكتور على الراعى غضاضة فى استخدام العامية فى الموضوعات المعاصرة ولا يرى ضرراً من استخدام الفصحى فى مجال كتابة المسرحية التاريخية.

على أن القضية فى رأينا يمكن أن نصل فيها إلى حل إذا وضعنا نصب أعيننا أهمية اللسان العربى فى تجميع شعوب أمتنا، والمحافظة على عروبتنا، وذلك بالأخذ بالرأى الذى دعا إليه توفيق الحكيم وتبناه عبد القادر المازنى، فهو يعد – وبحق – أقرب الحلول إلى أرض الواقع فمن شأن هذا الاتجاه الرقى بالعامية وتبسيط الفصحى لتكون مفهومة للجميع.

رضا فريد يعقوب

مجرد بروفة

احتضان المرأة!

ولأن لـدى ثلاث بـنـات.. وسـوف "تُشرِّف" الرابعة - بإذن الله - فى يناير القادم، فأنا منحاز بطبعى للمرأة.. كنت فى صباى مولعاً بتحطيم القوارير وليس الرفق بهن.. وبعد أن رزقت بالبنات؛ وبدلاً من أن أعتبر ذلك انتقاماً من الله سبحانه وتعالى على أفعالى، اعتبرته نعمة وفرحت بها، ولن أحدثكم عن الجمال الذى هو فى بيتى.. الجمال الذى تضفيه بناتى.

إذن أنا مع المرأة، بعد أن تاب الله علىّ، ومع مسرح المرأة، وسينما المرأة، وموسيقى المرأة، وتليفزيون وإذاعة المرأة، وكل شىء يأتى من - أو عن - المرأة.. ولست مع الذين يتعاملون معها باعتبارها كائناً "درجة ثانية" فهى درجة أولى، وممتازة كمان.. كلامى لا ينطبق على كل النساء بالتأكيد، فبينهن من تستحق الشنق.. لكنى أتحدث عن المرأة السوية - ليس بالمعنى الأخلاقى - سواء كانت مبدعة أو كانت على باب الله.

ومع كل التقدير والاحترام والتبجيل للمرأة، فإن ما أخشاه أن يأخذنا الحماس لها إلى إضفاء أشياء عليها هى ليست فيها أصلاً.. نعم هى تستحق التشجيع والاحتضان، ولكن ليس "عمَّال على بطَّال".. إذا كتبت رواية أو ديوان شعر أو أخرجت مسرحية نهلل لها ونقيم الاحتفالات بها، حتى لو كانت فى الكتابة مثل صاحبنا الذى لا يعرف وظيفة حرف الجر، وكانت فى الإخراج مثل صاحبتنا التى فشلت فى عمل فراحت تدرِّس أسسه وقواعده للطلاب..

علينا أن نفرح بكل بنت أو امرأة ظهرت لديها بذور موهبة، ونتعهدها بالرعاية والاهتمام لوجه الفن والإبداع، وليس لشىء آخر "بطّال".. فما أكثر المفسدين فى حياتنا الذين دمروا بنات موهوبات بالفعل عندما لم يصدقوهن القول..

وبدون لفٍّ أو دوران أقول: إننى سعيد بمهرجان المرأة المخرجة، وحضرت حفل افتتاحه الذى جاء جميلاً ومبهراً، لكنى فى الوقت نفسه لدى تحفُّظ وحيد يتعلق بعدم وجود ما يمكن اعتباره "ظاهرة" للمخرجات المسرحيات.. نعم عندنا "كام بنت" مجتهدة، لكنهن لا يشكلن ظاهرة يمكن أن نتحلق حولها ونناقشها ونقيم من أجلها المهرجانات والاحتفالات.. فإذا كان الغرض من المهرجان هو التشجيع والاحتفاء، والسعى إلى تلمُّس خصوصية ما بالنسبة للمخرجة، فلا بأس، والمهم أن نعمل بجد لاكتشاف هذه الخصوصية ولا ينفضُّ المولد دون نتيجة.

أما إذا صدَّروا لنا الأمر على أنه شىء مسلم به، أى أنه أصبح ظاهرة، وطالبونا بأن نتعامل معها على هذا الأساس مجاراة للهوجة الحاصلة الآن حول المرأة، أو سعياً إلى "شو" إعلامى؛ فأقول لهم: شكر الله سعيكم.. ولا أراكم مكروهاً فى مخرجة لديكم..

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

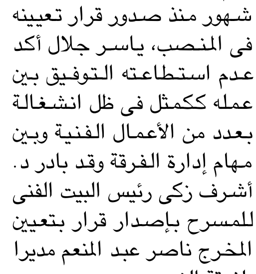
الاثنين 2007/11/19
مسرحنا MASRAHONA
السنة الأولى ـ العدد 19

كواليس


■ خالد جلال

● كواليس العرض المسرحى "الإسكافى ملكا" شهدت الأسبوع الماضى مشادة كلامية عنيفة بين المخرج خالد جلال وعدد من العاملين بالمسرح القومى بسبب حدوث خلل فى أجهزة الصوت أثناء تقديم العرض وهو ما أدى إلى ارتباك ممثلى المسرحية. خالد جلال أكتشف أن فنى الصوت الذى عمل معه منذ البداية سافر إلى الإسكندرية ضمن فريق عمل "الملك لير" ليحل محله آخر مبتدئ، فما كان منه إلا التهديد بإيقاف العروض فى حالة تكرار الخطأ.

● حسام الدين صلاح "مخرج مسرحية "يمامة بيضا" قدم مذكرة ضد عدد من ممثلى العرض بسبب خروجهم المعتاد عن النص وإصرارهم على إلقاء "أفيهات" بعيدة عن موضوع العروض، ووصل الأمر إلى ذروته فى ليلة العرض التى حضرتها اللبنانية "مروى" والمؤلف والمنتج فيصل ندا والمخرج جلال الشرقاوى؛ حيث تحولت خشبة المسرح إلى مباراة فيما بين ممثلى العرض لإظهار قدراتهم الكوميدية.


■ حسام الدين صلاح

● الفنان ياسر جلال تقدم الأسبوع الماضى باعتذار عن عدم الاستمرار فى إدارة فرقة الغد، بعد فترة لم تتجاوز 6 شهور منذ صدور قرار تعيينه فى المنصب، ياسر جلال أكد عدم استطاعته التوفيق بين عمله ككمثل فى ظل انشغالة بعدد من الأعمال الفنية وبين مهام إدارة الفرقة وقد بادر د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح بإصدار قرار بتعيين المخرج ناصر عبد المنعم مديرا لفرقة الغد.


■ ياسر جلال

إفتتاح مهرجان المرأة المخرجة

رقصة الحجالة لفرقة مرسى مطروح

مهرجان المخرجة تغلب على أزماته.. ويعلن جوائزه غداً

يشهد المسرح المكشوف بدار الأوبرا فى الثامنة والنصف مساء اليوم تقديم عرض "بيانو للبيع" للكاتبة "فرانس كرانشى"، والمخرجة "سميرة أحمد"، وهو آخر العروض المشاركة ضمن مهرجان المخرجة المسرحية - الدورة الثانية - والذى تختتم فعالياته بإعلان الجوائز بجانب تقديم العرض الفائز بالجائزة الأولى مساء غد الثلاثاء.

يذكر أن العروض المسرحية التسعة التى توالى عرضها منذ افتتاح المهرجان مساء الأحد 11 نوفمبر الجارى واجهت عدة مشكلات تتعلق بخشبة المسرح المكشوف التى تفتقد للكثير من التقنيات التى تحتاجها العروض المشاركة، وفشل عدد من المخرجات فى تقديم عروضهن بشكل لائق.

لجنة التجهيزات الفنية بالمهرجان بذلت مجهوداً كبيراً فى محاولة للتغلب على المعوقات التى واجهت العروض وخاصة فيما يرتبط بديكورات هذه الأعمال وفوضى صالة الجمهور التى أثرت سلباً على برنامج حفل افتتاح المهرجان الذى شهد تقديم تابلوه راقص أخرجه سمير زاهر، وقدمته فرقة حجالة مرسى مطروح، وقدمت فقراته المخرجة منى أبو سديرة، وانتهى بعرض مسرحية "كلام فى سرى" لفرقة نادى مسرح الأنفوشى.

شهدت كواليس المهرجان الساخنة طوال الأيام الماضية عدة محاولات لتهدئة الأجواء بين طاقم العمل المشارك فى لجان المهرجان المختلفة.. حيث واجهت لجنة الندوات عدة أزمات بدأت بعد انسحاب الشاعر ماجد يوسف فور مشاهدته لعرض "كلام فى سرى" واختفائه على الرغم من وجود اسمه على قائمة المشاركين فى الندوة التى عقدت بعد العرض مباشرة، واضطرت إدارة المهرجان إلى الاستعانة بالناقد محمد زعيمة بدلاً منه لإنقاذ الموقف، وهو الأمر الذى تكرر فى بعض أيام المهرجان بسبب الاعتذارات المفاجئة لبعض الأسماء المشاركة فى الندوات والموائد المستديرة وحلقات النقاش حسب البرنامج المعلن.

المهرجان أصدر هذا العام عدداً من المطبوعات لرصد فعالياته وفى مقدمتها النشرة اليومية برئاسة تحرير الكاتب محمد الشربينى، ويدير تحريرها الناقد عبد الناصر حنفى، بجانب كتاب خاص يتضمن الدراسات النقدية التى تمت مناقشتها فى ندوات المهرجان وهى "الظاهرة والرؤى فى إخراج المرأة المصرية" لـ د. سيد الإمام، ودراسة لأحمد خميس بعنوان "تجارب الإخراج المسرحى النسائى"، و"مضامين وتقنيات الكتابة المسرحية النسائية" لإبراهيم الحسينى، و"المخرجة المصرية... قمع واحتفاء" لمحمد مسعد، بجانب السيرة الذاتية للمخرجات المشاركات فى فعاليات المهرجان وهن: ريهام عبد الرازق، منى أبو سديرة، دعاء طعيمه، عفت بركات، نجوان وحيد، مروة فاروق، عزة الحسينى، رانيا زكريا، نورا أمين، سميرة أحمد.

كما تم إصدار كتاب آخر يرصد العلامات البارزة فى حياة المكرمات خلال دورة المهرجان هذا العام وهن "مارى منيب، د. هدى وصفى، آمال بكير، فتحية العسال، فردوس عبد الحميد، فوزية مهران، منحة البطراوى". وبصفة عامة فقد تغلب المهرجان على أزماته وتجاوز مشكلاته وهو ما يحسب للقائمين عليه.

■ عادل حسان

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر